

الغنان أحمد مرسى
شاعر تشكيلى

قراءة ادوار الخراط



الهيئة العامة
للقصور الثقافية



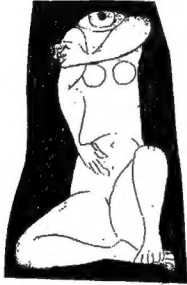
إهداء 2005

أ/ إبراهيم منصور غنيم

القاهرة



الهيئة العامة
للقصور الثقافية



الفنان أحمد مرسى
شاعر تشكيلي

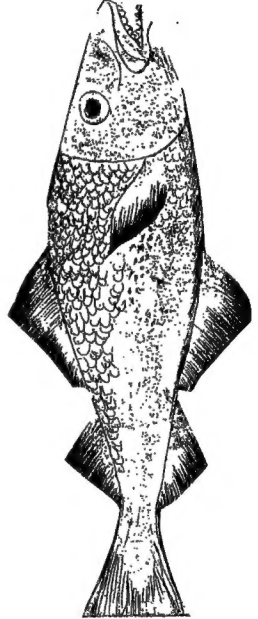
قراءة
ادوار الخراط

شاعر تشكيلي

أحمد مرسى فنان طهرانى.
وأعنى بهذا أن له أسلوبا نقيًا، خالصا من شوائب
كثيرة قد نجد عكارتها اليوم فى كثير من الأعمال .
وهذا أسلوب نحن اليوم أحوج مانكون إليه،
حتى نمضى على الطريق فى إنجازات المدرسة
الفنية التى يسعنا أن نسميها «المدرسة المصرية»
بمختلف تياراتها ومذاهبها .

لست أريد هنا أن أثير قضايا، هى فى الغالب
قضايا لفظية، عن الفروق بين الأسلوب والمضمون،
فإنما ذاك فى الفن، عندى، مزاج دقيق وثيق
الوحدة لا انفصام بين عناصره، وهو يديهى الآن
من فرط تداوله، ولكنه مع ذلك بحاجة دائما إلى
إعادة توكيد وإعادة براءة الصياغة إليه.

ماهو تطور أحمد مرسى من معرضه المشترك
الأول الذى أقيم فى جمعية «الأليانس» الفرنسية
عام ١٩٥٤، ومعرضه الفردى الأول الذى أقيم فى
أتيليه القاهرة فى ١٩٥٨، حتى الآن ؟
هناك عند هذا الفنان، بالفعل، ملامح أوخصائص ثابتة
مستمرة من ناحية، وتطور، سواء فى الرؤية الفنية
نفسها أو فى التكنيك، من ناحية أخرى. فمن



الملاحح الثابتة، منذ البداية، انه لم يهتم أبدا بالقواعد الأكاديمية فى الفن، لم يعن بتقليد الطبيعة أو أن يعطينا «ما يشبه الطبيعة»، وبالتالي كان منذ البداية يهمل قواعد المنظور مثلا، ولا يلبجأ إلى خدع الإنارة، وإعطاء العمق الثالث، والتجسيم، والظلال. إنه يحدد مساحات عمله بمساحات الصورة باستمرار: الطول والعرض، فقط فى داخل هذه المساحة، وبالاكتفاء على اللون، والتكوين فقط يعطينا ما يريد أن «يقول». إذن فهو يرمى إلى العمق الثالث بمجرد توزيع اللون، ومساحاته، والتجاويات أو القابلات بين الألوان، ومن تركيبات التكوين نفسه.

من الخصائص أو الملاحح الثابتة أيضا استخدام رموز أدبية أو شاعرية، والعمل على ادماج هذه الرموز باللغة التشكيلية البحتة التى هى بالتحديد الألوان والمساحات والتكوين والإيقاع، إلى آخره. هذه فيما أعتقد هى المشكلة الرئيسية فى عمل أحمد مرسى وهى مشكلة صعبة. ذلك أن المرحلة التى قطعها فى حلها مرحلة طويلة.

أما الميزة الثالثة التى يتميز بها عمله، أساسا، فهى مشكلة البحث عن الألوان الأصلية، التى يسهم فيها مشاهمة خاصة منه، أعنى ابتداء ألوان، أو الوصول الى ألوان معبرة عنه، تلتصق به هو، التصاقا حميما، وتعطى رؤياه الخاصة. وهنا، أساسا، أعتقد أن هناك تطورا ملموسا يسير جنبنا الى جنب مع تطور فى التكوين أوفى تصميم اللوحة:

فى الأول كانت الألوان عنده مسطحة، من نغمة واحدة تقريبا، فيها شئ من السطوع والصفاء - والصفاء يمكن أن يكون خداعا لأنه بالضبط فيه بساطة، أوحى الساذجة إذا شئت - لقد كانت فيها تجربة، ويبحث، الأخضر مزدهر جدا، الأزرق عميق جدا، زجاجى، مثل الكريستال المطفأ - إذا أمكن أن نصفه بهذا -، والطوبى الأحمر المحروق، غامق صحيح لكن متوهج أكثر من اللزوم أحيانا. الآن الفنان قطع مرحلة أو مراحل، بعد ذلك، فالشاعرية الرقيقة الساذجة أعنى فى التلوين أوفى قوام اللون المصفى اختفت نهائيا، نجد الآن كثافة فى التلوين، مازال هناك البحث عن الألوان الخاصة الأصلية المعبرة عن رؤيا خاصة أصيلة، لكن فيها «هارمونية» الآن

جديدة متعددة الأصوات بدلا من الميلودي الغنائى الأحادى القديم — يعنى فيها تراكب، عجنتها أثقل، فيها خصوبة، وفيها طبقات عديدة مختلفة كل طبقة أو جزء من طبقة ينعكس على الطبقة التى تحته، ويعطيها — ويكتسب منه — تأثرا أو «معنى» أعمق. نلاحظ نفس التطور فى التصميم، أو تكوين اللوحة: كان فى الأول فيه بساطة — أحيانا بساطة مسرفة فى التصميم: دوائر أو أقواس، أو مثلثات متجاوية تجاوبا واضحا جدا وقريبا جدا. والآن أصبح التصميم أشد تعقيدا، بل هو أحيانا معقد أكثر مما ينبغى فيما أتصور (إن صح أن هناك فى الفن ما ينبغى وما لا ينبغى).

لقد عمل أحمد مرسى بخامات متعددة، عنده رسوم اسكتشات بالخط، أبيض وأسود وبالجواش، والحبر الشينى وهو يمت بصلة إلى ما عاد إليه أخيرا فى «الليتوجراف» أو الحفر، نماذجة القديمة بالأبيض والأسود فيها كل خصائصه فى الرسم: draughtmanship، الخط، مع ثقة، إياها بالحركة والحيوية، وفيها سعى أيضا للرزم، فيها — مثلا — عارية، قاعدة على قرص، وجهها مقنع بقناع أسود ممتزج بشعرها، توحى إلينا بأكثر من وجودها الجسمانى. من أعماله أيضا رسوم أو اسكتشات لمجموعات أو أجزاء من الجسم، فيها بالفعل شيء من التلقائية، والطاروة، والطاروة الناضرة الطازجة، نجد فيها أن الحدود متسايلة غير قاطعة وفيها تجارب لونية شائقة.

أذكر من أعماله الأولى مجموعتين رأيتهما فى معرضه السابع، فى أوتيليه القاهرة، فى مايو ١٩٦٦. المجموعة الأولى ثلاث لوحات: الشعر والموت، زفة الشاعر، مراثية إلى عبد الهادى الجزار، والمجموعة الثانية يصح أن نعتبرها إضافة جديدة جاءت فى شغل أحمد مرسى: فهناك لوحة باسم إنسان هذا العصر، هى تكملة وتطوير فى الوقت نفسه للوحات التى عرضها من قبل إما باعتبارها «صورا ذاتية» أو باعتبارها «صورا للمسيح» — لاشك أن هناك ترابطا — ما زال قائما حتى أعماله الأخيرة، بشكل مضميرين الأفكار أو الاتجاهات الثلاثة عند أحمد مرسى: البورتريه الشخصى، لنفسه، والمسيح — أو ما يقوم مقامه فى الدلالة — والإنسان بصفة عامة.

وانأخذ مثلاً لوحة بعنوان «الثور» من تلك الفترة. ففيها أهم خصائص أو معالم فن أحمد مرسى عندئذ - أو ربما حتى الآن. ليس هناك أى تقيد بالمنظور، ولا أى محاولة للتجسيم، بل العكس. نلاحظ على الفور أن اللوحة مكتظة، مزبحة بمساحة لونية متفجرة، أحمر غامر، مع تنويعات دقيقة جداً وكثيرة جداً على الأحمر. إن اكتظاظ اللوحة بالمساحة دون أن يعطى الفنان فراغاً كبيراً، أو ملحوظاً، حولها يؤدي إلى إحياء قوى بشحنة ضخمة، ليست انفعالية فقط بل هي شحنة تشكيلية ناجحة وموفقة، ثم أن تصميم اللوحة، أو تكوينها يبدو، لأول وهلة، تكويناً بسيطاً يعتمد على الأقواس الدائرية، وتشكيلات مختلفة، في ظهر الثور ويطنه، وذيله، وأرجله. أى أن هنا تنويعات على جزء من الدائرة، وقد ظل أحمد مرسى على طول عمله، مهتماً جداً بالدائرة، وأجزائها، وتشكيلاتها، وبالخطوط الطولية النازلة العمودية تقريباً. وفي وقت من الأوقات كان من أهم تجاربه تنويعات المثلث، وقد ظلّ مهتماً بها حتى الآن.

ولكنه منذ تلك اللوحة التي أتكلم عنها - وحتى الآن - أصبح يجرب إدخال عنصر غريب - بل ربما معاد على الدائرة أو أجزاء الدائرة، في هذا العنصر - تشكيلة أو تركيبة مربعة غامقة داخلية فجأة من يمين اللوحة، تكسر السيمثريّة السانجة أو التي كان يمكن أن تكون سانجة في اللوحة، وتدخل نوعاً من التوازن غير المتوقع سواء من حيث التصميم أو من حيث اللون.

أن أهم ما طرأ على عمل الفنان هنا كما ظهر بوضوح في هذه اللوحة الفارقة في تاريخ تطوره، وفي معظم أو كلّ اللوحات بعد ذلك هو علاج عجينة اللون، أو ما يسمى «شغل الفرشة» brush work، ليس هنا تسطّيح في اللون، أو وضع لون جنب لون في علاقة جوار بسيطة، بل على العكس هنا كثافة، وعمق تشكيلي بحت، وتراكب متدرج من طبقات وتنويعات على اللون: الأحمر المتوهج الغامق في نفس الوقت مثلاً، وهو يأتي من علاج صبور ومثابر ولكنه، في رأيي، علاج ملهم، لا يوحى إطلاقاً بالصنعة الكبيرة التي تقع وراءه، ولا بالجهد الكبير المبذول فيه. لدرجة أن هناك شيئاً ماكراً، في هذه اللوحات: هو أن الفنان ترك خطاً صفيراً من عجينة اللون تسقط على اللوحة بشكل تلقائي كما تنزل من الأنبوبة مباشرة، تركها تجف، كما هي. إن ذلك أعطانا - على الفور - إحساساً بالتلقائية وإحياء قوياً أن هناك حيوية

ناבעة من موضوع الصورة نفسه كما لو أن الثور - فى تلك اللوحة التى أشرفت إليها - يتصيب عرقاً، وكأن العرق ينزل منه فى اللوحة من فرط امتلائه بالقوة المحبوسة. أحب أن أفرد بالحديث لوحة من أخص أعمال أحمد مرسى لعلها أيضاً من أقرب اللوحات إلى نفسه على المستوى الشخصى والانفعالى، ولذلك، بالضرورة، أثره على المستوى الفنى، هى لوحة «مرثية لعبد الهادى الجزار».

هذه اللوحة على خلاف كثير من لوحاته الأخيرة، تمتاز بنوع من الرقة فى اللون، بمعنى النحول لا الهزال، مما يوحي بمعنى الرثاء مترجماً عنه بقيمة تشكيلية بحتة، قيمة اللون وحده - اللون هنا ليست فيه عجيبة الحياة الكثيفة، بل أن خطوطه «واسعة» قليلاً، ونسيجه غير محكم، غير وثيز، هى أقرب إلى «لوحة حائطية» وتصميمها وتخطيطها أقرب إلى النحت أو الحفر.

من الممكن أن القيم التشكيلية تؤدى بالفنان إلى التجريد. ولكن أحمد مرسى لا يصل إلى التجريد أبداً، بالرغم من أنه يقترب منه اقتراباً كبيراً واذن فهو يريد أن ينقل إلينا، عبر القيم التشكيلية، معنى. وتوفيقه، أو عدم توفيقه يتأتى بالضبط من مدى نجاحه فى اندماج القيم التشكيلية، «بالمعنى» الذى يريد أن ينقله، اندماجاً تاماً، عضوياً، وفى نطاق الحدود التشكيلية، على اعتبار أن الأحياء الأدبى هو مجرد واحد من عناصر العمل التشكيلى: يستخدمه الفنان كما يستخدم أى عنصر آخر. إن الأحياء المعروف المترسب فى وجدان الناس، عن الثور، وقوته، وفحولته، مثلاً، يتحول هنا إلى مجرد عنصر يستفيد منه الفنان ليعمق القيمة التشكيلية لعمله. هنا، فى هذه اللوحة بالذات، نجح الفنان فيما أعتمد، نجاحاً كبيراً، بل نجاحاً كاملاً، فى عملية الاندماج بين العناصر التشكيلية وأسلوب العلاج التشكيلى، وبين المضمون أو الرمز الغامض، العام، الموحى إليه بشكل وحدانى وتلقائى، أى بين العناصر التشكيلية وبين العناصر التى نسميها عادة عناصر أدبية.

نفس النجاح قد تحقق فى لوحة بعنوان «الفرس والحصان» - ولكن فى هذه اللوحة تعمقاً أكبر من استخدام عناصر لونية مختلفة، وليس فقط تنويعات على لون واحد تقريباً، واستخدام

مقومات شكلية أكثر - هندسية تقريبا ولكن متكاملة بنجاح، هي عناصر: الدائرة أو أجزاء منها وعناصر المخروط المستدق - مثل مخروط الضوء، ولكن فيها نفاذاً، واندفاعاً مديباً، مثل الرمح، وفيها نفس النجاح في التوافق بين العناصر الشكلية والمضمون، مع جرأة أكبر في البحث عن التنقيحات اللونية غير المألوفة، أو على الأصح الخاصة، الصادرة عن رؤية جديدة. أعتقد، من تنبهي لأعمال أحمد مرسى، خلال السنوات الأولى والأخيرة معا أنه قطعاً متأثر بالسريالية. وهو ما يمكن أن نجده في أشعاره - فأحمد مرسى شاعر كبير وإن كان قد توقف عن الشعر منذ أواخر الستينيات.

المهم أن هذا التأثير يتخذ في تصویری شكلين: شكلاً مباشراً وشكلاً غير مباشر. أولاً عند أحمد مرسى، بالتأكيد، مجموعة من الرموز، والأساطير، هي ميثولوجية خاصة به، تدور حول الموت، والشعر، رموز من الجسد العاري، التحيل، المتناول، والتاج - هو أحياناً أحمر وأحياناً تاج من الشوك، وهكذا، ثم هناك الفرس أو القطة، أو القوقعة، أو الفصوص العارية المدببة من أشجار غريبة، والجمجمة، والهيكل العظمي، وشباك الصيد، والوشاح الأحمر أو الأخضر.. وهكذا، هي ميثولوجيا كاملة من الرموز، تخلق عالماً خاصاً متفرداً لفته الخاصة. وطبعاً من العبث محاولة ترجمة «ميثولوجيا تشكيلية» إلى معانٍ أدبية واضحة. المهم هنا هو كما أكرر دائماً هو انصهار هذه الرموز كلها في نطاق العالم التشكيلي نفسه، والتعبير عنها بلغة القيم التشكيلية وحدها.

هذه، فيما أعتقد، أهم مشكلة يعالجها أحمد مرسى طول الوقت. وحتى في خارج نطاق تأثيره المباشر بالسريالية، في اللوحات التي نجد فيها موضوعات تشكيلية بحتة، إن صح القول، نجد اهتماماً كبيراً لاختيار رمز أو مضمون، يتجاوز العلاقات بين العناصر التشكيلية.

لكن السؤال هو: هل نجح أحمد مرسى، في كل الأحوال، في تحقيق هذا النجاح في مجموعة «لوحات الشعر»، إذا صح أن نسميها بهذا الاسم أي في اللوحات التي فيها انصباب مباشر على مشكلة الرموز السيريالية؟ يخيلُ إليّ أنه في بعض هذه

اللوحات وفى البداية على الأقل، فإن اللغة التشكيلية لم تستطع أن تنهض بعبء الرموز السيرية، أو إذا أمكن القول، فإن الميثولوجيا الخاصة بأحمد مرسى، جنحت إلى الشعر، والأدب، أكثر من التصوير والقيم التشكيلية. أى أن تلك اللوحات - فى البداية - كان فيها شيء من القلق فى التصميم، فيها عناصر اضافية، أكثر مما تتطلبه العلاقات التشكيلية البحتة، أحيانا فيها انفصام بين العنصرين. هذا بالرغم من النجاح الكبير جدا فى تفاصيل معينة من نفس هذه اللوحات، وبالرغم من نتائج هامة جدا فى البحت التشكيل من ناحية اللون، والتكوين، والمساحات.

ولكن أحمد مرسى - بعد مرحلة البحث الأولى - قد استطاع كما قلت أن يوجد بين هذين السّلْمَيْن من القيم : القيم الرمزية السيرية من ناحية، والقيم التشكيلية البحتة من ناحية أخرى.

فلم تعد هذه المسألة كلها قابلة للمناقشة إلا فى نطاق تاريخ تطور عمل الفنان . ومن ثم فقد تم للفنان أحمد مرسى أن يحل هذه المشكلة حلاً صحيحاً وموفقاً.

وتبقى مسألة «تأثر» المفترض بالسيرية وغيرها من اتجاهات التصوير الحديث . أن قضية التأثير هذه - فى يقينى - قضية مغلوطة من الأساس. ذلك أن كل فن أصيل هو فى الآن ذاته غير تابع من فراغ مطلق، ولا متولد من رأس «زيوس» مدججا بالسلاح كما ولدت منه «أثينا» فى الأسطورة، ولكنه أيضا مادام فنا حقيقيا يظل متقدرا وخاصة وغير مستنسخ أو «مشوب».

لاشك أن أحمد مرسى قد تمثل السيرية، وجنح الى التعبيرية، ونزع الى عناصر تجريدية، هذا كله صحيح، وفى فنه مايومى الى استيعابة للفن القبطى وخاصة فى لوحات الفيريم، والى معرفته بفن شاجال، وبراك، ورويه، وموديليانى، وصراعه معهم وخروجه من مجالدتهم الى صياغات هى له وحده، لكن ذلك كله يدخل فى تكوين كل فنان كما تدخل «تأثيرات» الحياة .

المهم فى ذلك أن هذا الفنان لديه بالفعل رؤية وتقنية كلاتها خاصة به وغنية، كلاتها

تستقطب تأثيرات الفن والمياة ويتكون منها قوام جديد وحادٍ وحىً بالتأكيد فيه رسوخ وإضافة وأصاله .

فى فبراير ١٩٩١ أقام أحمد مرسى فى قاعة المشربية بالقاهرة معرضاً لرسمه بالليتوجراف (الحفر) أسماه «متتالية كافافى».

وليس «متتالية كافافى» ترجمة بالرسم - أى بالحفر هنا على وجه التخصيص - ولاتصوراً به ، لأشعار قسطنطين كافافى، ولا يمكن أن تكون، ببساطة لأن الشكل والمحتوى - وفقاً للثنائية التقليدية الشهيرة - لا ينفصلان فى الفن، ومن ثم يستحيل إفراغ مضمون لكافافى - مثلاً - فى شكل لأحمد مرسى، البديهية هنا واضحة، كما أن المتتالية ليست تصويراً illustration لقصائد كافافى، إذ أن «الليستراسيون» نوع من الفنون الصغرى، أو من الصنائع على الأصح، وليس الفنان الحق - ولا يمكن أن يكون - مترجماً، لفن آخر، ليس فى هذا أى غشاضة تضيير بالترجمة، وهى فى أحسن أحوالها مقاربة وإيحاء بالأصل، أو إعادة خلق فى أحوال نادرة وعبقرية. من الممكن أن تكون الترجمة فناً، ولكن الفن ليس ترجمة. قصارى هنا أن أن أستشف أوجه المقاربة وتشابه الإلهام فى مسعين فنيين لكل منهما خصائصه الفريدة والفذة، وأن تواسجت بينهما صلات قرى وتراسل لا مجرد صلات نقل أو تساوq. وسنلاحظ على الفور، فى هذا السياق، أن أحمد مرسى قد اختار وسيلة «الحفر» فى متتاليته المهداة إلى - أو المستلهمة من - كافافى.

والحفر كما هو واضح فن يعتمد نوعاً من الصحو Sobriete، وصفاء الخط، وقصد economie الأدوات. أى مايوشك أن يكون ترهداً فى بذخ التلوين وفى تراكب أو تعقّد التكوين على السواء، نوعاً من النسك الفنى إذا صح لى التعبير وفيه غنية تامة عن غنى الفرشة التشكيلية وعن كثافة النسيج. وهو ما أعنى عندما قلت إن فى هذا الفن، إذن، صحو وصفاء.

ولكن هذا الصحو يكتفى فى قلبه تلبد الغيم، محكوماً أو مكتوناً، وسيطرأ عليه، هذه سمات

الأسكندرية، مدينتى الحوشية القدسية التى ترابها زعفران، ومدينة أحمد مرسى، ومدينة كافافى الاسكندرانى أساساً وأولاً وأخيراً.

هذه بالضبط سمات شعر كافافى، هذا الشاعر الاسكندرانى الذى كتب باليونانية ولكن لكى يقول «اسكندرينته» أساساً، وأولاً وأخيراً سكب عاطفتك المصرية «فى لغة أجنبية» كما قال مع فاروق واحد هو أن اليونانية كانت لفترة طويلة ثم عادت لفترة وجيزة - لغة مصرية أيضاً! إننا نلاحظ بل نبذّه بأن شعر كافافى إنما يعتمد الوصف - أو الحكى - أو النجوى - على نحو «واقعى» تماماً، شديد الإقتصاد والتزهد فى العبارة دائماً، بالغ القطع كإن كلماته وفقراته حاسمة الاتجاه - لئن أن تكون حاسمة اليقين - أى أنها حفر قاطع فى اللغة - بقدر ما تتأينا به الترجمة بالإنجليزية خاصة والفرنسية بعد ذلك - فلن تجد فى عمله أى نوع من بذخ التزيين أو حواشى التوشية، لاتشبيه، ولا استعارة، ولاكناية، ولاكثافة الألوان أو اندماجها فى بقع الانسياق وراء لذة حشوية النص.

وهى الضبط خصائص الحفر عند أحمد مرسى.

فليس رمز الرأس المقطوع للحصان فى متتالية كافافى استعارة بل هو قيمة تشكيلية، ليس رأياً مثقلاً بكناية ما، بل هو خطٌ وتشكيل، هل هو فى النهاية رأس حصان مقطوع، أو طائر ملتبس، أو نحت حجرى، أو عضلة قلب، عضلة حب فيزيقية؟ كل التؤيلات ممكنة، ومغوية ولكن تبقى العلاقات التشكيلية - صاحبة وصاقية - بين هرمية التكوين فى تنويعاته الشتى معتدلاً ومقلوباً وأفقياً ومكرراً هى الأساس التشكيلى للحفر فى تنويعاته اللونية بالأصفر والخضرة بالقائمة والدكنة مرة، وبالموضوع والضوئية البيضاء المسيطرة مرة أخرى.

وهو ما يتكرر مرة ومرة فى سائر لوحات الحفر.

من تيمة التكرار هذه سوف أستخلص قيمة التماثل عند أحمد مرسى، ومقابلها عند كافافى.

فلننظر الحفر الذى يقوم فيه، فرسان بلا عرف، رأساهما متعانقان، بل متلاصقان، كئنيهما جسم واحد مضمن السيقان، وبلا جنس sex - كما سوف نلاحظ فى كل المتتالية حيث كل الشكل أو الجسم مفقودة أو عديمة الجنس (asexe)، هذا التماثل فى الجنس أو هذا العشق

المتماثل يعتمد دائرية الخطوط أساسا وإلهاما وتكويناً. إن دائرية الخطوط في نفسها دائرية العشق الملتف على ذاته، برشاقة صافية وكاملة، الرشاقة والصفاء نفسيهما ألهمتا شعراً كافافياً، في عشقه للمثل، دون أى أغراق في العاطفة سلباً أو إيجاباً، أى دون تفاخر أو تأثم على السواء، وأساساً دون غنائية فاضحة واضحة، بل بمجرد الوصف الصحو الذى هو مقرّ الشعر الخالص عند هذا الشاعر بالذات.

إذا كان الانفعال في لوحات أحمد مرسى مكتوماً لا يأتينا إلا عبر قيم تشكيلية بحتة – لا عبر رموز مهما كانت هذه «الرمزية» المفترضة مخيلة للعين والبصيرة للوهلة الأولى – فإنه في شعر كافافى انفعال حاد، فيزيقى بحث، عشق جسدانى مصقّى من كل لوثات الوجد والهيام، وإن كانت تلهمه، مع ذلك، ضريبة الفقدان، مفاجئة وقاصمة بهدوء، أو مسترجعة في الزمن لا تريم.

شعر كافافى يفيض بهذا الحس بالفقد «في الرابعة بعد الظهر افترقنا، لأسبوع فقط... ثم أصبح هذا الأسبوع دهرًا دائماً».

إن قيمة الزمنية والتاريخية لها حضور قوى في شعر أحمد مرسى المرسوم، وفي رسوم كافافى الشعرية.

فلننظر مثلاً في ضوء هذه القيمة لوحة أخرى حيث نجد تنويعاً أو قيمة الفرسين مرة أخرى وقد تبادلا تماثلهما مع أعمدة يونانية اسكندرانية – هل هي أعمدة المتحف اليونانى الرومانى فى اسكندرية؟ والسماء بقع باهتة بعيدة هي الصفاء بعينه حتى في التباين الخفيف. أو انظر في الوقت نفسه، إذا أمكن، لوحة أخرى، حيث نجد الشكل الذكورى الذى خلص من جفاوة الذكورة وخشونتها قائماً، يعطينا قامته الخلفية، كأنه يستدير عن الأسكندرية المعاصرة، بمشهدها المعروف على الينا الشرقية، ولكنه يحتضنها في الآن نفسه، العينان المفتوحتان على السماء لا تحدهما خطوط الوجه والأشعة المفردة الثابتة امتداد للجسم اللغوى، امتداد لزمينة الاسكندرية نصف الدائرية، مثنزة «أبو العباس المرسى» مثول متمسام – يجمع بين القيمة الشكلية والقيمة التوليفية – والقفص، إحياء بالدائرية مازال، وإحياء لروح هاربة من الحبس، كأنما شكل الجسد

هو القفص، وكأنما هو جسد آخر مهجور، و«الروح الزاهدة» بتعبير كافافي قد تركت الجسم - القفص إلى مقر لا زمنى ومائل فى المكان فقط.

نحن نعرف أن المضاع التاريخى هو مستودع الشعر فى معظم عمل كافافي، ليس التاريخ عنده مجرد اسقاط سياسى مثلا، كما يستخدم التاريخ استخداما مهيئا فى أعمال كثيرة، ولكنه استحضار يتحدى التاريخية نفسها ويقع خارج حدود الزمنية - كأنما هذه بالذات سمة اسكندرانية بالذات، وأستطيع عذرا عندما أشير إلى «الزمن الآخر»، وذلك أننى وأحمد مرسى «اسكندرانيان نتكلم عن اسكندراني» ونحيا معه.

فاذا كانت تاريخية كافافي هى لا تاريخية، بمعنى أساسى، فإن القيمة الثالثة التى يشترك فيها الشاعران - وبما نحن الشعراء الثلاثة - هى تيمة الحطام والركام، والانقراض أو الحطم، والنقض، والتهدم والترميم أو السعى نحو اكتمال المنقوص.

سوف تجد ذلك فى هذه اللوحات، الأعمدة أو النصب المتقوّضة غير التامة، تتكرر، وتتماثل، أما نغمة تحطيم الحياة، وتدميرها، بالذة أو بالفقدان فهى نغمة أساسية فى شعر كافافي.

بين الأعمدة والقامات النحتية فى متتالية أحمد مرسى تراسل ملهم مع مشاهد أو مساحات الشعر - تاريخية تتحدى التاريخ، ويونانية أو على الأصح هيلينستية، كما هو شأن كل اسكندراني. ما أقرب ذلك كله إلى وجه من وجوه الاسكندرية الحية العامرة المتعددة: مجابهة الماضى - واسترجاعه لكى يكون مضارعا هو جوهر مشاهد الحياة الصميمة، معاصرة، ويومية تماما ومضروبة باحباط مكسور ومدمر.

هل أنقراض الحياة المعاصرة هى تحولها إلى تاريخ، إلى حطام؟ أم أن تحطّم الحجر هو شهادة على البقاء، ومجابهة الزمنية؟

آخر تيمة أريد أن أشير إليها، بسرعة فى كل من عمل هؤلاء الشعراء الثلاثة، ولكن الآن فى عمل كافافي ومرسى، هى تيمة الغيرية otherness والتّوحد.

فى بورترية كافافي، سنجد الشاعر السكندرى اليونانى، أرضيا واقعيا، يوميا، تكاد تكون فى عرضيتها هى بورترية الموظف الذى لم يتخلّ عن الكرافّة قط، بكل معانى «ربطة العنق»

وراء هذا القناع صفاء للخطوط كأنه يرفع عنها كلَّ تحدّد، بالرغم من كل الدقة، وراء الموظف الحكومي كل غَيْبٍ الشعر، وكل غياب الجسد. الشعر والجسم المشتغل متواريان خفيّان، وما أقوى حضورهما، معاً.

عند أحمد مرسى حيلة تقنيّة – بأحسن معاني الحيلة – هي زوال خطوط التحديد الخارجية عن العينين، أو عن قمة الرأس، أو عن الوجه، بحيث تتداغم العينان بالسماء، ولا يوجد الوجه إلا مثعداً بصفاء غير محدد خلف كسحاب الأسكندرية نفسه «الداخلي». هنا قيمة شاملة لا وجود فيها لحاجز بين الجوّاني والخارجي، انظر مثلاً «عازف الناي» – كما أسميه – حيث نجد هذا الوجه الذي تفتّح وزالت حدوده، مندمجاً مع سماء خاصة وهي سماء الكل، فوق غمر الموج الأزرق الساكن «غمر اللون الحب» الراكذ الذي بلا قاع.

نجد في متتالية كافافي المفردات الأثيرة عند أحمد مرسى، موظفة ومدمجة في التشكيل. مهما كانت أو لم تكن لها دلالة الترميز، المركب الملقى به على الشط، مقطوعاً، يتجاوب ويؤسس التكوين مع سائر الخطوط البيضاوية أو نصف الدائرية في اللوحة التي تصوّر مركب الأشواق وقد بترتها سكين قدرية، في توليى، والفرس الملتفة برأسها إلى الخلف في ايماء موسيقية دائمة، خضرتها المزقّة هي خضرة اليمّ الساجي، أم هي خضرة مونة ومحبطة، جسدانية وصخرية معاً – كما هو الشأن عند كافافي، وعند الاسكندراني الآخر الذي يكتب هذه السطور – عشق جسداني ومثول نحني وصخري معاً.

لا أستطيع أن أقاوم في النهاية هذا التراسل والتواجه أو الرّدّ المدهش بين لوحة «الوجه والشمعة» في المتتالية، وبين قصيدة «شموع» عند كافافي.

في قصيدة مرسى المحفورة نرى ونحسّ الشمعة المنقّدة، شعلتها منقّدة منارة برج عمود قائم، واضح الإيحاء، ولكن قيامه تشكيل أساساً، الإيهام سكين والأصابع تقبض على لذة نحنيّة هي لبّ النصّ التشكيلي، أما الوجه فليس فيه ذكورة، ولا أنوثة، أو لعلّ فيه ذكورة اعتنقت أنوثةً كامنة، صلايه الأنف المخروطية المثلثة التجسيم لحن كرنترانبطى مع وداعة بحيرتى العينين، التناسق أو التكامل بين ضديّين تشكيليّين، هما الخط القائم والخط الدائري، هو الذي يؤلّف هارمونية اللوحة، وتعديّة أصواتها في الآن نفسه.

فى اللوحة اذن شموع تشكىلى.

وسنجد على هذه اللوحة تنويعا فى لوحة أخرى حيث كثافة الرماد وأكثر، وتحذ الخيوط أقل.
أما فى القصيدة فإن «الأيام الآتية تقف أمامنا مثل صف من الشموع الصغيرة الموقدة، شموع ذهبية داغنة فيها حيوية الأيام المنقضية تظل خلفنا، صف حزين من شموع منطفئة».
فهنا، على تناول مزيج لتيمة الشمعة، نجد حسّ الفقد، وانحسار الماضى، مبتعثا بقوة، وعلى رغم انطفاء الشموع، فهناك حسّ بدفء الشموع القادمة، الذهبية المتقدة بالحوية.
العود على بدء من خصائص شعر كافافى أيضا: «لن نثر على أرض جديدة لن نعث
على بحار أخرى، سنتبعك المدينة ستذر نفس الشوارع». كلنا، بمعنى أو آخر، نكتب نصا واحدا، بتنوعات عدة.

أريد أن أشير هنا اشارة سريعة إلى التنوعات اللونية فى متتالية أحمد مرسى، فى مقابل التحذ الأبيض والأسود، سوف نجد فى اللوحات نفسها، زرة أقرب إلى الفيروزية على خلفية سوداء.

ويغاجتنا هنا احتراق مكتوم للون الطويى، أو دكنة رمادية رداء وخلفية قائمة تنويعا على الحفر الأول.

كما نجد صهبة مفرقة على شطّ البنفسجى الأرجوانى المتموج تنويعا على اللوحة التى يفجئنا فيها جموح الفرس، وقيام الجسم المشبوح الذى لاشبهه فى قرابته للمصلوب الحى نون أى تشبيه بينهما، جسم قد اتضحت وثنيته، ولنقل هيلينيه، واتضح الآن أن الجسم هو حقا وثن.
أما فى لوحة أخرى نجد فيها عرامة جسم الفرس والأنثوية التى لاجنس لها مع ذلك، بضا وممتلئا مع قيام الجسد الوثنى أوالوثن الجسدانى، فسوف نجد فيها عدة تنوعات، فى أحد هذه التنوعات صفاء أكبر، مقابل غيم هفهاف فى خلفية تنويع ثان، وفى تنوعات أخرى سحابة علوية - كأنها حيوانية - باللون الأصهب الحامى الحار المدقق الظلال فى تراوجها، وفى تنويع ثالث الأصهب الوردى الشاحب، كالنبيذ المصفى، أولون القهوة الفاتحة، وقد تخلت اللوحة - بذلك - عن عرامة حيوانية جسدية اختفت الآن تحت كساء البنى المحدد الظلال، ثم أخيرا نجد هذا الكستنائى نفسه شاحبا مروقا وله نقاء خاص.

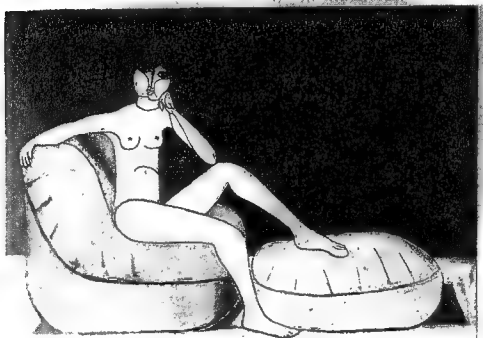
أما فى اللوحة الكبيرة الوحيدة التى عرضها أحمد مرسى عندئذ، وهى تصوير جدارى على غرار أعمال الفنان المعروفة، فإن التماثل أو التقابل يبلغ أوجه، ويصبح تقريراً تشكيميا لا إبهام فيه: وجهان متضادان ومتماثلان، متواجهان، يعكس أحدهما الآخر، ويفسر أحدهما الآخر فى علاقة ترابط حتمى ولا فرار منها، هى علاقة توأمية، الحبِّ النهائى والقطيعة النهائية، ومن ثمَّ فإن ألوان الصفرة الصبهاء يكسرها - فى أحد الشقَّين - جرح غائر داكن ومفصوح، لاختفاء فيه، فهذا إذن تلخيص وتكبير فى الآن نفسه للتيمة الأساسية التى تلهم أعمال «متتالية كفافى» كلها، تكشف لنا عن عنف مستتر خلف قناع الجمود عن مأساوية غير مستترة.

قبل صدور روايتى «حجارة بويللو» رسم أحمد مرسى، بالحفر، عدة لوحات أطلق عليها «متتالية حجارة بويللو» وعرضها بعد ذلك فى معرض خاص فى المشربية عام ١٩٩٥، نفذها على الخشب، والزنك، والينوليوم.

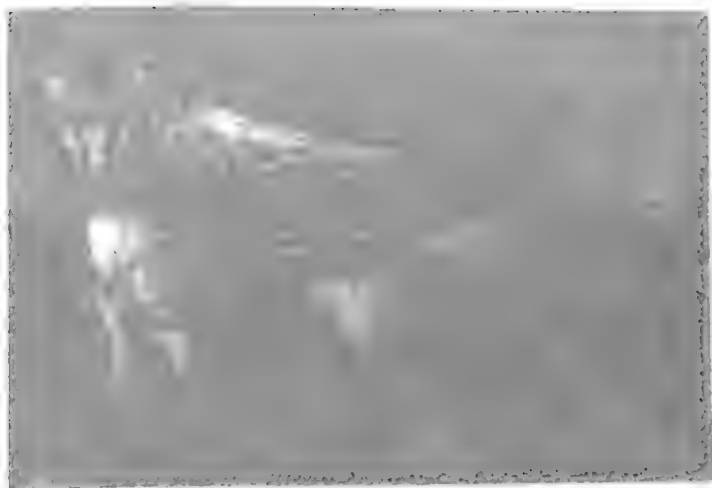
أول ما ينبذ المثلَّقى هنا - فيما أتصور - هو هذا الاندماج بين جرائم تشكيلية وجرائم مضمونية - إن صحت هذه التفرقة أصلاً، وإنما أوردها لمجرد الإيضاح.

فى إحدى هذه اللوحات نجد المساحة مقسومة إلى مثلثين غير مستويين وغير منتظمين تحتل أحدهما قامة امرأة عارية ترفع ساقها - الساق هى التى تقوم بألية القطع إلى مثلثين تقريبيين - وفى آخر الساق حلقة كأنها خلخال واسع أو أسطوانة، بينما تحتل المثلث الآخر عارية أخرى جالسة على ركبتيها مثنية ساقها تحتها، ولكنها بلا ذراعين. كلتا المرأتين يلتبس عريهما بوجود خط يوحى أنه طرف ثوب علوى شفيف لصيق بالجسم الذى يحمل رسالة إغواء متنسك صارم القوة، وهى تيمة رئيسية فى «حجارة بويللو» الرواية، حيث نجد أن ديونيزيوس إله الخمر والنشوة والجموح هو الوجه الآخر للإله أبولو «بويللو» إله الموسيقى والعقل والمعرفة والنور الصافى. وفى خلفية هذه اللوحة قبة كنيسة من طراز بناء ريفى أقرب إلى السذاجة المعمارية وعليها صليب قبطى مرقح الأطراف، فما نحن قد تجاوزنا آلهة اليونان إلى نوع من القدسية المصرية أساساً والشعبية على وجه أخص. سوف نلاحظ أن العارية - الكاسية ذات المتحدية المرفوعة المتحدية - التى اختفى أعلى رأسها على خط تجريدى قاس، تستند إلى

الأرض بذراع واحدة وحيدة تنتهي بيد مبسوطة الأصابع متشبّهة بتراب هذه الأرض، بقوة، وإصرار. ومع ذلك فإن هذه الرمزية الواضحة لا تنفصل عن رسوخ القيم التشكيلية التي تكون قاعدة اللوحة، وترسو عليها، في تمكّن وشدة أسر، صروحها الأنثوية الشامخة. ما من فصل ممكن بين سلّمى القيم هنا، كما في سائر أعمال هذا الفنان الأخيرة. <



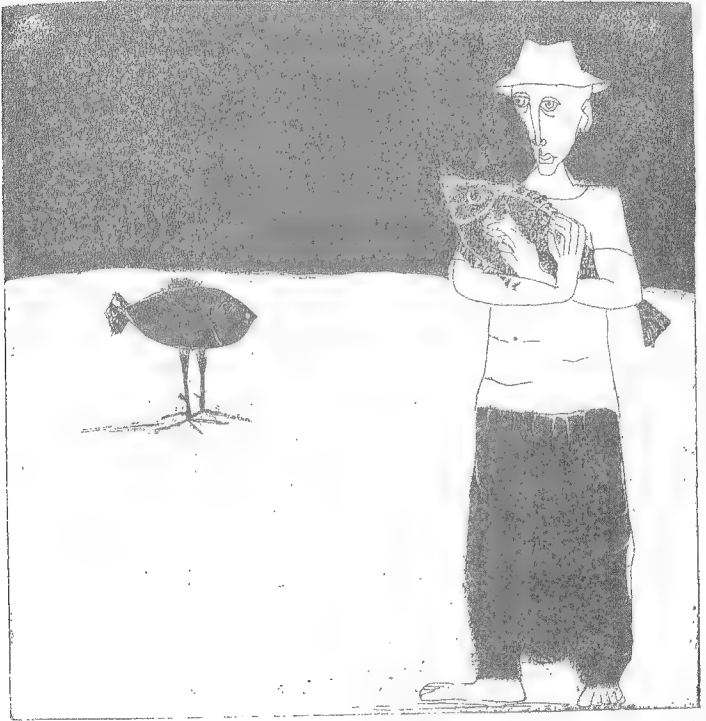
حفر على الزنك ٤٥ × ٥٧.٥ سم ١٩٨٣



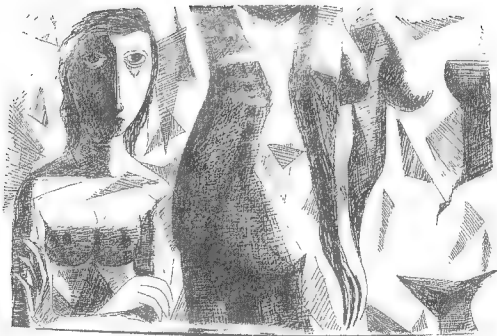
حفر على الزنك ١٩٨٠ م ٥ ٧ × ١٥ سم



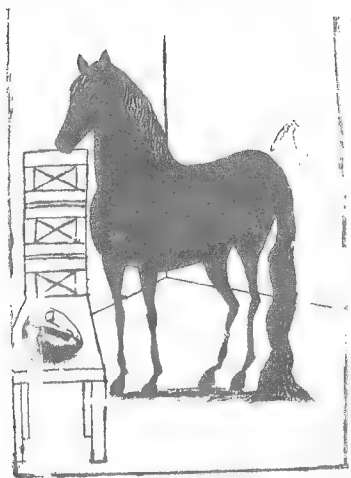
حفر على الزنك - رأس ١٩٨٣ م ١٢.٥ × ١٢.٥ سم



حفر على الزنك - نوستالجيا ١٩٧٧م ١٥سم x ١٥سم



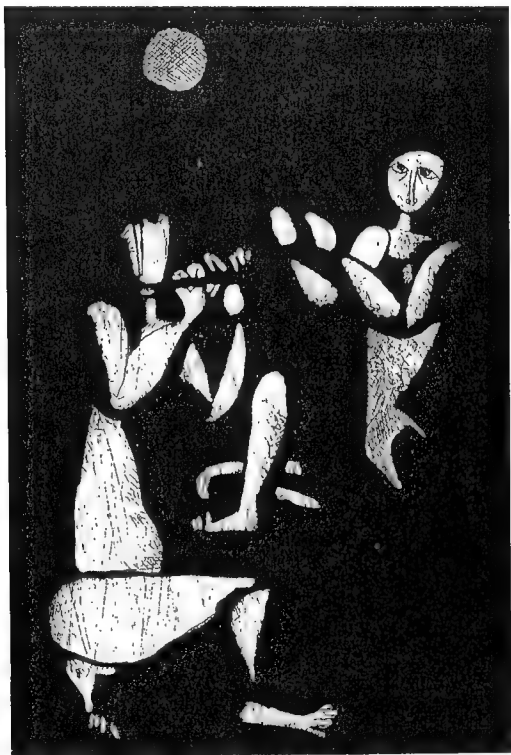
رسم بالحبر الشينى - تكوين ٥ ٢١ × ٣٢ سم



سپیک سکرین تکوین ۲۸ × ۲۹ سم



حفر على الزنك - الشاعر ١٩٨٢م ١٥ × ١٥ سم

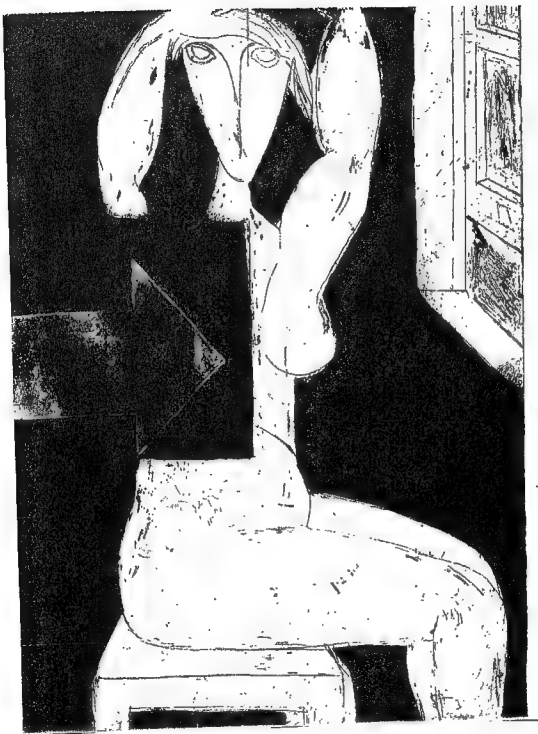


حفر على الزنك - ضوء القمر ١٩٧٧ م ١٠ × ١٥ سم



حجر على الزنك. من بوتغاويو «حجارة بيوتلو». ١٥×١٠ اسم.

٩١



حفر على الزنك - امرأة عارية ١٩٧٩ م ٣٠ × ٢٢ سم



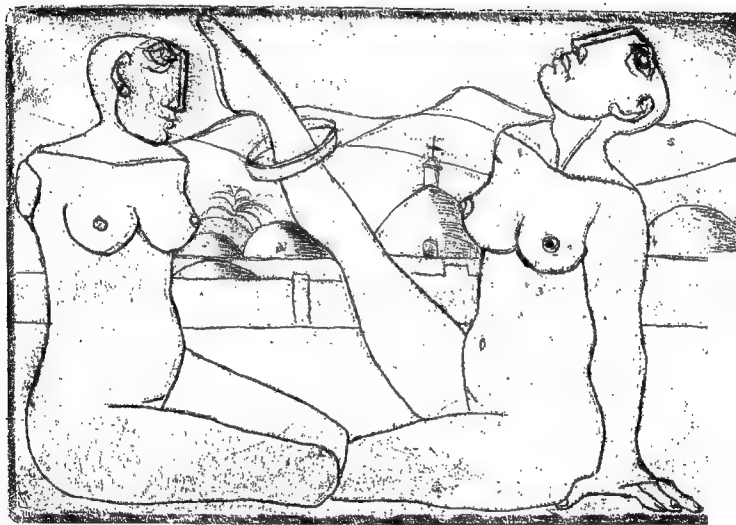
رسم بالحبر الصيني ١٩٦٢م عارية ٢٩ x ٣٤.٥ سم



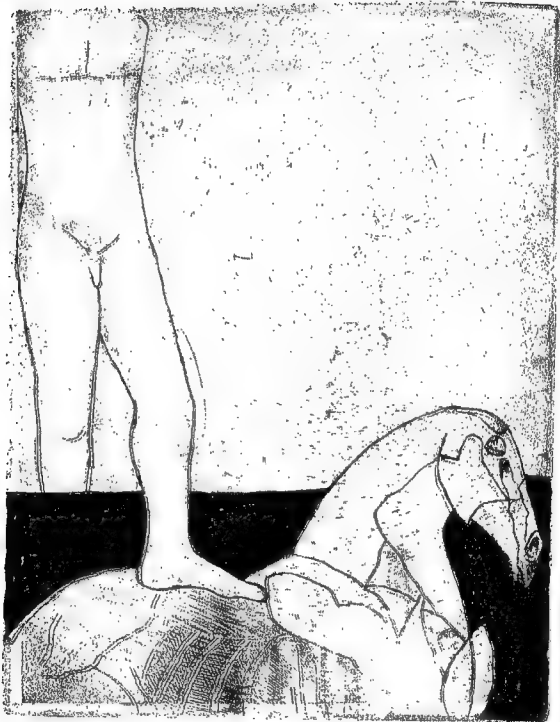
حظن على اللينو - طائر - ١٠ x ١٢ سم



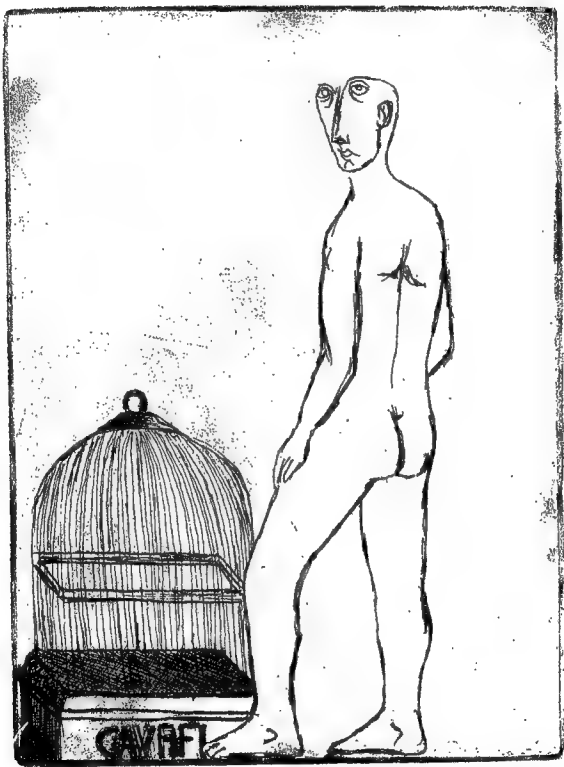
حفر على الزنك - عشاق ١٩٧٨م ٤٥ × ٢٨ سم



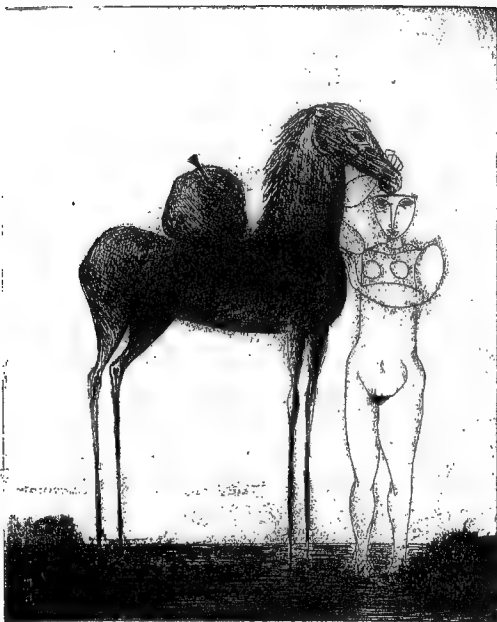
حفر على الزنك - من بورتوليو «حجارة بوييلو» ١٥ × ١٠ سم



حفر على الزنك - من بيرتقوايو «الروح والرقص» ١٧ × ٢٢ سم



حفر على الزنك - من يورتقولييو كالفاني ١٩٩٠م ١٥ x ٢٠ سم



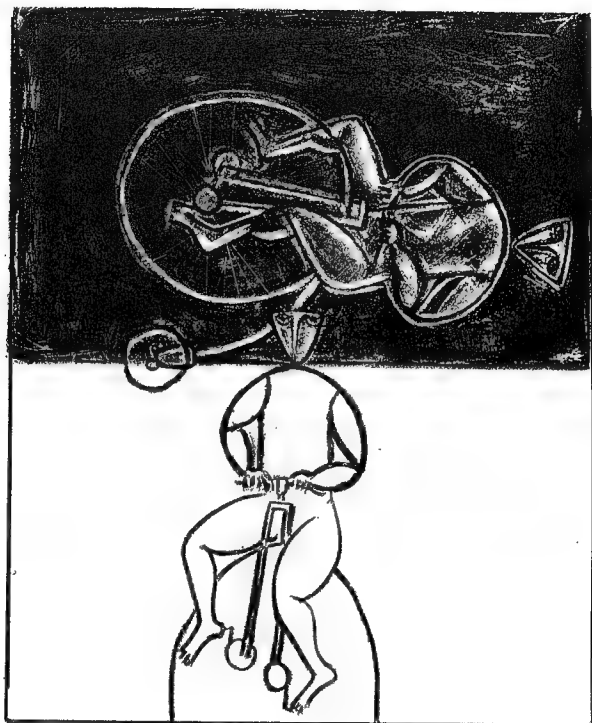
حفر على الزنك - تكوين - ١٩٨٦ م ٢٥ x ٢٥ سم



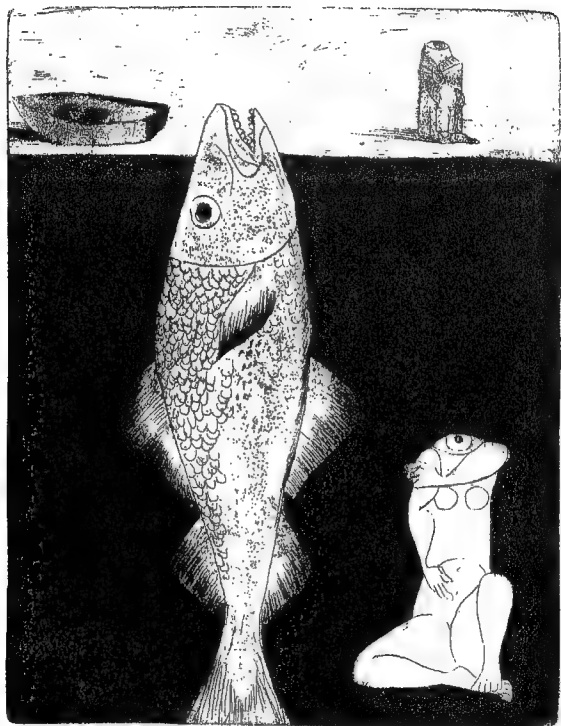
حفر على الزنك - بورتولاير من «أبدأ أموت مع الطيور» ١٩٩٢م ٢٤.٥ x ١٥ سم



رسم بالحبر الصيني بقلم الليثو - تكوين ١٩٧٧، ٣٥ × ٦٠ سم



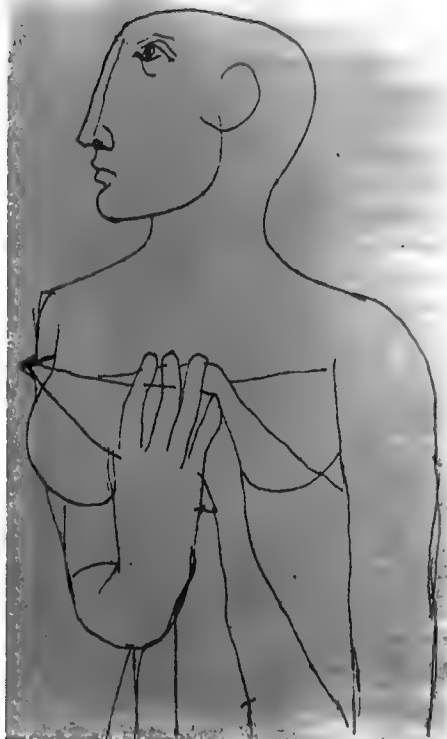
لیتوچراف تکوین ۱۹۷۶م ۲۶ x ۲۰سم



حفر على الزنك - ١٩٨٢ م. ٢٣ × ١٨ سم



حفر على الزنك - طائر - ١٩٧٨م - ١٥ x ١٥ سم



رسم بالجبر الشيني «كراسة اكتشافات» ١٩٩٤ ٢١ × ١٤ اسم



➤ في حفر آخر على الزنك سوف نجد تنوعات على هذه القامة الأنثوية المستندة إلى الأرض، وسوف نجد، كذلك، ترددا متعبدا لنغمة المثلث - بين المقام الكبير والمقام الصغير إذا صَحَّت الاستعارة من الموسيقى - نراه قسيحا يشغل نصف اللوحة، كما نستشفُّه صغيرا في أكثر من نغمة وعلى أكثر من مقياس، وفي الطرف الأيسر من اللوحة قامتان - طالما تترددان في

أعمال مرسى وتخطيطاته - هي قامة المرأة والرجل - يكادان أن يتجرّدا من إحياءاتهما الجنسية السافرة وإن ظلّا يحتفظان بقسماتهما الواضحة، وبينهما ما يشبه التسارّ - أو التراحم - أو الحوار الحميم. وليس في خلفيّة اللوحة الا فراغ فسيح - هو إلى السكون الصافى والسلام الملىء أقرب منه إلى الخواء مجرد الخواء.

ليست محفورات «متتالية حجارة بويللو» ترجمةً للرواية، طبعاً، ولا مجرد تصوير «الاستراسيون» لها، بل هي عمل فنى مستقل برأسه ومواز لعمل فنى آخر مستقل بذاته ومواز بدوره (مجرد أن وضعت له المحفورات أصبح موازياً) بينهما نسبة وقربى لا معدى عنها. فى هذه المجموعة تنويعات على رأس وسمكة - تذكّراننى على نحو معين بلوحة الوجه والشمعة فى متتالية كافافى، وبينما نجد الوجه - أو الرأس - هنا راسخاً ثابتاً مفتوح العينين على تأمل بعيد، نرى السمكة كأنثاً متوقفاً يقفز بنوع من العرامة - بل الشراسة - إلى أعلى، فاتحاً فاه عن أسنان كأنها أسنان القرش، مثلثات صغيرة وحادة ونهاشة.

ما هو التساوق بين السلام الأبولوجى فى الوجه وبين الجموح المتنزى الديونيزى فى السمكة، بين هذا التصوّر التشكيلى وبين تيمة الرواية؟ إنّما أسأل هنا عن التسارق لا عن التطابق، عن التجاوب التشكيلى - فى مجاله الخاص - مع المحور الروائى الذى مجاله اللغة أساساً بما تحمل من طاقات خاصة بها، مهما أضمرت فى طبيّاتها من قيم تشكيلىّة أيضاً.

التنوع الأول حيث السمكة الواثبة على الجانب الأيمن من اللوحة، فيه نوع من الصفاء، رقة الخط، وهذوء الإحياء، بينما نجد أن التنوع الثانى - والسمكة هنا على الجانب الأيسر - حتى وإن كان التنوعان متطابقين تقريباً، فيه كثافة مظلمة فى نسيج الخلفية - كلاهما حفر على الزنك - وخطوطه أوثق وأقوى وأكثر سمكا وثخانة من غير أدنى جفاوة أو غلظة.

فهل فى هذا التساوق - التفارق - مرة أخرى - دلالة معيّنة؟ هل فيه إيماء مرة أخرى الى التراسل - التضادّ بين أبولو وديونيزوس؟

تتكرر نغمة المثلثات - على اختلاف مقاماتها وتوزع هارمونياتها - فى حفر ثالث يضم هاتين

القامتين الأنثويتين - عاريتين كاسيتين معا، ناهدتين بأثداء مليئة خصية ، منزوعتي أعلى الرأس، كما عهدناهما من قبل، احدهما شامخة الرأس، صرحية الجسم، متشبثة بذراعاها الواحد تقبس يدها على ركن من الأرض، بينما الأخرى لاتقل عنها صرحية أو جساماة أوجسدانية نحتية، لكنها، فيما يلوح، فى غمرة حوار مزنوج.

هل هو الحوار الأساس فى هذه المتتالية، كما هو فى تلك الرواية؟
مما له دلالة فى زمننا الرديء أن الناشر لم يستطيع أن يضم اللوحات العارية فى صلب الرواية، ترجسا وتحوطا وتقية، واكتفى بأن وضع فى الكتاب بقية اللوحات «البريئة» ولعل له عنراً، فليس مطلوباً من الناشر أن يكون شهيداً، فى كل الأحوال .

هل ثم براءة أكبر من براءة الجسم العارى وخاصة فى هذه الصياغات صارمة التزهّد وصافية التتسك؟ ليس فيها شبهة بذاعة، ولا حتى مجرد عضوية الجسد، بل فيها تجريد موحّ وقاس. ولكن موجة الظلامية توشك أن تجتاحنا.

فاذا كان للمثلث الدور الأكبر - أويكاد - فى تكوين هذه المحفورات، فإن للدائرة وأجزائها دور - لا يقل أهمية - فى تدويرات الأثداء والبطنون، وللخط المستقيم تقريبا نصيب فى التشكيل.

وهومايتبدئ فى محفورة هى الى الايقونة أقرب، خلفية سوداء كاملة السواد تنبثق أوتنسال منها خيوط بيضاء من نور تحدد وجهاً نسائياً فيه قدسية هادئة لكنه غير مستقيم الملامح، ثم نتوء يمكن أن نرى فيه انسياباً لجدائل الشعر أو اختلاطاً بكيان آخر، وثم وراء الوجه مايوحى لى بأنه فقمة فاتحة فاهها، أوهى حيوان سواء كان بحرياً أم سماوياً، فيه نية افتراس غير خفية.

هل هذا الامتزاج بين انثوية الهية من ناحية وبين كائنات أخرى، وحشية والهية مرة أخرى، هو ترأسل نغمى مع احدى تيمات «حجارة أبوالو» الأساسية؟ أم أن هذا التؤول يأتى من انحيازى، وأن كانت له مشروعيته مثل أى تؤول أخرى ؟ مع أنه من المسلم به أن التؤول - بدوره - يندرج فى سياق مختلف عن سياق القيم التشكيلية البحتة التى تكون العمل الفنى.

وفى هذا السياق نفسه - تأويلا أو تشكيلا - تأتي (على اللينوليوم) محفورة «القرد الإلهي» (هذه التسمية من عندي) الذي يفجئنا برسوخ صلد بالأسود فى قلب فراغ قابس بالأبيض، الخطوط التى هى فى الوقت نفسه كتل سوداء، صماء تقريبا، لاحتفها اللطشات أبيض متناثرة صغيرة ، تبدو للعين غير المدربة عفوية وتلقائية - هى كذلك بالفعل - ولكنها تلقائية تلهمها درجة طويلة لعلها غير واعية وغير متعلقة تماما وفى حركة تشبث ذراع «القرد المؤله» وساقه بما يبدو أنه قائم عمودى أوحبل سميك مضفور، وفى نظره الإنسانية التى توشك أن تكون فوق إنسانية، دينامية كامنة، حوار درامى مضمونى ينضاف الى أو ينبع من الحوار الدرامى التشكيلى البحت بين الأبيض والأسود أوبين الكتلة والفراغ، أو بين الخطوط الكثيفة المستقيمة وبين ما يتخللها أويخففها من تنويعات هندسية مغايرة.

وسوف نجد هذا الحوار مأخوذا فى وجهه العكسى، حيث يسود الأبيض خلفية المحفورة أو يحتاج صلبها، ولايتى الأسود (المستقيم أوالمقوس) الألى سبيل التضاييف - وإن كان أساسيا فى تكوين اللوحة التى أحب أن أسميها لوحة «الأعمدة اليونانية» أو البيزنطية النقية، وإذا كانت بعض ايعاءات القامات أوالتماثيل فى محفورات ولوحات أحمد مرسى تشير الى خصائص رومانية فاننى أميل الى أن أرى فيها روحا هيلنستية قوية بكثير كثيرا من صرامة وقالبية التشكيل الرومانى الجهم. لكن هذه الأعمدة هنا ليست صروحا نحتية بقدر ماهى انبثاقات لأشواق روحية أى ليست فيها خارجية الثبات الرخامى بقدر ما فيها من اهتزاز التوق الإنسانى، هى مبتورة الأكاليل، تقعى عليها كائنات شبه إنسانية كأنها أحجار الشطرنج، أو تخليطات الوهم، معا، تغمرها قوى توفز داخلى. اللوحة كلها كأنما تسبح - فى الوقت الذى هى فيه راسية ثابتة - على أرضية متوجة من كتبان رمل بيضاء محددة بنقوسات الخط الأسود متراوح الثخانة، ومن بينها تبدو ساقان مبتورتان متحركتان وليستا مجرد تلوين، كأنى بهما ترفعان هذه الصحراء مقوسة الكتبان، وهذه الأعمدة مستقيمة الترنيم.

إن الإيعاءات التى يقال إنها رومانية - وأميل إلى أنها بيزنطية بل مصرية قبطية - تتبدى ، بقوة، فى ثياب سابعة ضافية ترتديها قامة نسوية بيضاء ملففة بالسر فى ازواجية تقابلها

قائمة ذكرية عارية سوداء، في أيقونة ثنائية الجناحين يؤلف بين شقيها فراغ أبيض، وتطوّرهما خلقية سوداء في الطرفين.

منذ بداياته المبكرة في مطالع الخمسينيات كانت حدود فن أحمد مرسى، في نهاية التحليل، هي اللون، والمساحة: الحدود المثلى للفنان الذى أدواته الفرشاة واللوح، مهما قيل عن «الرمزية» عنده. إنه لا ينفى عن فنه «الشاعرية» ولكنه ينفى عنه، بقدر ما يسمه، صيغ الفنون الأخرى. فلن تجد عنده التجسيم الذى هو من خصائص النحت، وإن تجد التصورات العقلية، ولاقضايا الأدب والخطابة، كما عساك تجدها فى «صور» كثيرة، وإن تجد تلك العناية المسكينة بالنقل الخارجى الدقيق للأشكال والحجوم، وإن تجد الانصياع الجائع لقواعد «المنظور». وإنما هو، كما قلت، لون ومساحة، أصفى عناصر التصوير.

ذلك يفسر لنا ما فى أغلب أعماله من إهمال للإحياء بالعمق المكانى، عن طريق الحيل التشكيلية المألوفة من تكبير وتصغير، أو تظليل وتبوير وتركيز مثلاً، أنه يوصىء إلى عمق مكانى، مجرد إيماء فقط ولكنه مع ذلك يوحى بعمق للرؤية، الفنان هنا يسبّر غورا فى «الصورة» الداخلية لا فى المشهد «الخارجى» ومن ثم فإن أبعاد صوره هى، حرفياً، أبعاد الصورة: طول وعرض. فى هذين البعدين وفى الحدود التشكيلية فقط، يستطيع هذا الفنان أن يذهب بنا إلى أبعاد مضاعفة، إلى أغوار فى النفس غائرة، ومشاهد من الحب والتراحم بين الناس بعضهم بعضاً، وبينهم والأشياء الحية والجامدة، وإلى آفاق من الجمال التشكىلى البحت. لا يأتى «البعد الثالث» عنده من مجرد حرقية فى التصوير، بل من توزيع اللون، وتنويعه، ومساحاته. حتى فى الضوء: إنه مقل جداً فى استغلال خدع الإنارة والقاء الضوء وأنت غالباً تجد عنده ضوءاً متسقاً ذا درجة واحدة، شائناً فى الصورة، لا يقتحم حدئى اللون والمساحة، ولا يُفهم عليهما، بل يفسح لهما كل الأفق.

وهو أفق فسيح براح، فى سعة إمكانيات الإدراك توشك ألا تكون لها حدود، فى تجارب جَسُور تبلغ شتوا من الجمال، جمال اللون الشخصى التابع من معاناة، وحساسية، ونوق، وجمال مساحات فيها تناغم خفى وانسجامات تكاد أن تلوح عفوية لا تعسف فيها ولا بحث، لكنك

بعد تأمل يسير تقع على دراسة وإعارة صاحبة لتشكيل الخطوط وتكوين المساحات .

هناك شيء لا أضجر من تريبده: أن خصائص المزاج المصرى فى الفن التشكيلى ينبغى البحث عنها فى عناصر الفن التشكيلى نفسه، وهى ليست قطعاً قضايا عقلية، أو أدبية، أو دعائية. واللون أجمل مرسى هى بحث جاد، وماهر، فى التعبير عن الروح المصرية، وألوانه فيها خضرة زهرية أبلغ من خضرة غيطاننا، وورقة أسكندرائية أصفى من بحرنا، وهذه الحمرة الطوبية العميقة هى شمس الصعيد نفسها، مصفاة، فيها كل احتراق أرواحنا، نحن، لاغيرنا، تحت شمسنا. هذه الحمرة الطوبية العميقة هى شمس الصعيد نفسها، مصفاة، فيها كل الألوان هى بعض رسالة الروح المصرية التى يوسعها أن تبلغ الإنسان فى كل مكان.

ظاهرة أخرى لم تعد اليوم بحاجة للتأكيد: هى قلة احتفال الفنان الحديث بالتزام حدود الأشكال والمقاييس الخارجية الواقعية، اليومية المظهر لموضوعاته. وفى العالم الذى نراه هنا تقوم مسوخ قميئة، شوهاء. وإنما هوينقل لنا وغى الفنان بالشئ الجوهرى خلف الظواهر، ويلهمنا بجمال غريب فى هذه المسوخ، هو جمال تشكلى صنف، أساسا، لكنه - لذلك - يبتعث عندنا المحبة القائمة بين الناس، فى دخيلتهم جميعا، فتتحنن قلوبنا أمام هذه القامات الصامتة والساكنة التى تنوء بها مأساة ما، لكنها راسخة مكيئة تواجه المأساة، وقد غرزت أقدامها فى الأرض فتتماسك نحن أيضا، خفية، أمام هذه الشخوص المتشددة المتماسكة التى تهرص على الحياة بعناد، أمام هذه الوجوه الصلدة الصخرية التى تنهل منها العاطفة مع ذلك، وقد بترت بترأ عن جسومها، أوقطعت عنها شرائح اللحم وتراكيب العظام، أمام هذه الظهور المنصوية، والأجسام القوية التى اجتثت عنها رؤوسها وهى مع ذلك تخترن ثمرات الحب والحياة فى قراراتها، كأنها تختزن بذورا صلبة مليئة بالعزم، والرغبة فى التحرر والانطلاق، وصدورنا تنبض أمام هذه العيون الواسعة المصرية التى تفيض بالفاجعة، وبالعق، وبالرقعة أيضا.

ليس فنه إذن مجرد بحث عن الأسلوب، ذلك شئ عقيم، انه أيضا شاعرية ورحمة، تنتقل إلينا أساسا من خلال الألوان والمساحات. انه أحيانا يحب أن يسمى مذهبه «الواقعية الشعرية»، لكنه الان يحب أن ينسب نفسه الى «التعبيرية الجديدة» التى تكتسح الساحة الفنية فى الحقة

الأخيرة. وهو محق في كلتا النسبتين، ومازالت التصنيفات غير قادرة على الوفاء، بأمانة، بما ينقل .

ولكن ما اهتمامنا بالبطاقات، والألفاظ؟

الواقعية إذا شئت، والتعبيرية بلاشك وأصداء سيريالية لاتريم، لكنها كلها تتبع عن حس جمالى مرهف، وشاعرية فيها غناء أسيان تخامره دائما نبرة حزينة تصل أحيانا الى ذروة كالذروة التى يبلغ فيها القلب أن يبكى. على أنه دائما يعنى بأن يضع لك زهرة حمراء، تفاحة حمراء، أوحامة حمراء أو سمكة حمراء شمساً أو قمرأ أو أفقا وضياء، كأنه يؤكد أن عنده دائما استبشارا، ولكنه استبشار مركب وصعب التكوين، يضم فى حناياه حساً بالفجعية، ذلك لا ينتقل اليك الا عبر الوسائل التشكيلية فحسب: اللون والمساحة والتكوين.

عن هذه الرحمة، وعن هذا الايمان كنا نجد الشخصى المصرية، فى أعماله المبكرة وقد ظلت هذه الشخصى باقية على نحوها فى كل لوحاته، بعد أن ازدادت رهاقة وصفاء تشكليا خاصا. كنا نجد عندئذ، ومازلنا نجد، تنويعات على الصيادين الاسكندرانيين مع قواربهم وأسماعهم، كأنهم اخوة الفنان، أو «الانا الأخرى» عنده. هذه القوارب الجانحة، والمبحرة هى أنواتنا، كنا، للخروج الى الكون العريض، وهذه الأسماك هى عطايا الكون لنا، وما نستنبطه نحن من الأعماق. أما هذه النسوة وأولادهن، وثيابهن السابغة، فلسن مجرد نسوة، بل أمهاتنا وأخواتنا «نساؤنا»، وأجسادهن المسطحة فيها مع ذلك أنوثة ملفزة متوعة - كالفاكهة - بعصارة محجوزة، لقد تخلى الآن، ربما، عن المنديل بقوة، والفسستان بسفرة، ولكنهن مازلن قيمة تشكيلية أساسية فى عمله وما زالت الانوثة عنده لغزاً وغواية معا، ومازالت المرأة - جسدانية وميتافيزيقية معا - هى ينبوع بهجة منيرة واحتدام متوهج فى عالم اللوحة الداكن الثقيل.

أما القطط، والعيون، والأسماك، والطيور، والأقزام فهى مصر الفرعونية والقطبية والعربية معا، فى حوارينا وأزقتنا، وفى بياضات بحرى والانفوشى والعطارين، وأركان الاسكندرية المنزوية، فى سبك نفوسنا وساحات روح شعبنا. وهى ليست «رموزاً» بل هى شفرات، ليست استعارات أو مجازات «أدبية - قولية»، بل هى «علامات تشكيلية»، ليست دلالتها أساساً فى

مضمونها التراثي أو الفولكلوري - لافرار من هذا التراث مع ذلك - وإنما دلالتها في الصياغات التشكيلية أولاً وأخيراً، أي في مواقعها من مسائل التكوين والتلوين وإيقاع المساحات وتجاوب أشكال: الدائرة والمثلث والعمود الرأسى والخط الأفقى، وهكذا.

ومن ثم فإن هذه الروح الشعبية لم تأت اعتسافاً ولا عن استهداف سابق مرسوم، بل عمق تأثيرها إنما يأتى من توفيق الأداة الفنية البحتة فى الأداة وظيفتها الجمالية (هذا هو الجوهر - الأسلوب معاً، وعن صدق الفنان فى حسه بموضوعاته.

شيء آخر فى هه الأعمال، شيء كأنه أنفاس آتية من عهود عريقة، بدائية ، كأنه كتلة صخرية متدرجة أولية، توحي بها ألوان كأنها جواهر جافية غليظة خشنة، وعناصر داكنة باقية بقاء الجبال نفسها، وألوان من الخضرة الغريبة أو الصفراء أو الاحمرار، كأنها شفق بدء العالم، أو غسق نهايته. هذه أيضاً من سمات القربى الوثيقة بين الفنان ومصادره الشعبية، وأوشك أن أقول بينه وبين مصادره البدائية.

فى مرحلة من مراحل مسيرته الفنية اختفت أحلامه الرقيقة الآسية ، وشفافيته وشاعريته النحيلة الصافية المقطرة التى كانت من ماء الحنان والوحشة السائل على اللوحة ولكن ألوانه ظل فيها عمق قليل، وانبساط مساحات ضحلة وضاعت نهائيا حتى الآن، تلك الخطوط الواضحة السوداء المحددة التى كانت تذكرنا أحيانا بتفصيلات الشعر وإيقاع الأوزان والموسيقى التشكيلية الجنائزية عند «رووه» لقد خطا عبر حدود مراهقته الفنية، وترك المساحات البراح التى تهب فيها الريح، واقتحم ميدانا فيه زحمة النضج واحتشاد الرؤى القوية.

لوحاته عندئذ عجيباتها كثيفة، ألوانها مترابكة غنية خصيبة، كأنها تربة تتفتق فيها الأزهار والنباتات والقمح والأعشاب ، طيبة ورديئة ، على السواء، من ألف لون وكأنما كان - ولعله فى كثير من لوحاته الأخيرة أيضا - يتفجر بالمتعة الحسية الخالصة التى تشترك بامتلاء اللحم بين اصابع يديك، وقوام الجسد اللحيم الطري اللين، وبهاء الألوان الضاحكة أحيانا وأقتامة الألوان المكتومة المقللة على حياة عنيدة، غائرة، أحيانا أخرى.

تجاوزت تصميمات اللوحة بساطة وسذاجة الصبا الفنى، سواء كان رومانكيا أو سيرياليا،

وأوضحت تصميماته معقدة، مركبة، كثتها مناهات التكوينات العضوية الحية، تحريك بتشايكها وتطورها وتقلبها على عدة مستويات، لكن النظام الأساسى هناك، فى مجموعها، يلهمك بالاعجاب والعجب.. ويمكن دائماً - مع تعقده - اختزاله إلى هياكله الداخلية البسيطة. ومع ذلك فإن الخصائص الجوهرية فى فنه ستظل باقية - أئى لها أن تزول ؟ - أن الشاعرية هناك. ولكنها غنية كثيفة العجين، والأسى الموحش الذى اتسمت به أعماله الأولى قد أصبح حزناً فيه اقبال على تجريه الحياة ومعاناتها، والشغف بتلوين المساحات الكبيرة ألواناً هادئة فسيحة، أصبح تغلفلاً يجمع بين ألوان تضعها فرشاة قد ثملت بخمر الأضواء والظلال، تفوح فى أغوار التجارب الجمالية وتكثُر مله اليدين من بهجة التلوين، بهجة خالصة قوية فيها السكر النابع من الاحساس بالقوة والتمكن.

اتسعت رؤيا هذا الفنان فأصبحت شاسعة ، كأن قامته قد طالت وغارت رؤياه فى الوقت نفسه إلى موالج دفيئة فهي متغلطة راسخة القدمين وتمعدت كما تتمعد الحياة الأولية فتصبح كياناً عضوياً مترابك المستويات يلم أسره نظام وطيد متعدد البؤر والأطراف.

ويسعدنا أن نقول إن خصائص فنه عندئذ - وما زالت إلى حد كبير - هى أولاً: المتعة الحسية العنيفة التى يجدها فى اللون. ثانياً: النضج فى التشكيل والاحساس معا، اذ يجمع بين عدة مستويات فى تنظيم شتى المساحات والتكوينات، وفى الإيحاء بشتى المشاعر والمزاجات، ثالثاً: الشاعرية التى تجاوزت البساطة الرقيقة إلى الكثافة الخصيبة. رابعاً: النبزات القوية المليئة فى تناول الموضوعات بجسارة وقبال ورسوخ.

من أهم القضايا التى تثيرها، دائماً، أعمال أحمد مرسى، مرة أخرى، قضية العلاقة بين التكوين التشكلى، بقيمه المختلفة من حيث المساحة واللون والخط والروابط الشكلية، وبين المضمون الذى يكمن وراء الصياغة التشكيلية. وإنما تعرض لنا هذه القضية فى لوحاته الأخيرة التى نجد فيها هذه العلاقة الحميمة بين ما نستخدمه على تسميته بالشكل، وما نحاول أن نستكنه باعتباره المضمون. هذه دائماً من الأسئلة التى لم تقف تنور من جديد، مهما قيل فيها، ومهما تكررت الاجابات عنها بصياغات مختلفة، ولا فاصل يمكن أن يكون بين هذين العنصرين، حقيقة.

ولكننا بهذه التقسيمات ، والتجريدات ، نحاول أن ندرجَ إلى خفاء العمل الفني.
ذلك أن العمل الفني عند أحمد مرسى يكتنفه خفاء ملحوظ، لاينال منه، لأنه عنصر أسر من عناصر التواصل بين الفنان والمتلقى لفنه. وقد يبدو من الغريب أن يكون الخفاء « والغموض، والاستعصاء على الفهم العقلي القريب المباشر، عنصراً من عناصر التواصل، ولكننا نعرف أن ذلك من كشوف السيريرية، والرمزية، والتكعيبية والتجريدية وغيرها من مذاهب الفن الحديث، وأن الانجازات الفنية في هذا السبيل تتجاوز الجسور القديمة المعبدة المطروقة، وتلقى بجسور جديدة، فيها جسارة وجراءة، بين وعى الفنان ووعى المتلقى لفنه، عبر المهارى والاخاديد والفواصل التي تقوم ، بالضرورة، بين كل وعى وآخر.

والمهم في ذلك أن هذا الخفاء نفسه عامل من عوامل الجاذبية، ونداء ودعوة الى التلاقي، بما فيه من تحدٍ، واستفزاز يتطلب الاستجابة.

ان الرمز عند هذا الفنان ليس قيمة شعرية فقط، وليس قيمة فكرية فقط. ان الرمز هنا، والمضمون الدرامى المكتوم الخفى، انما يندرج فى تلاصق عضوى بالقيم التشكيلية التى تكون اللوحة.

ويمكن أن نستخلص بعض هذه القيم التشكيلية من اهتمام الفنان بالتشكيلات الدائرية والمثلثة أساساً، ومحاولته الدائبة فى اقامة تكوينات غضة وأصيلة من العلاقات المتبادلة بين الدائرة الكاملة والناقصة والمقطوعة والمضمرة، وبين المثلث فى مختلف تركيباته، وبين الخط الأفقى المننود، والتعامدات الرأسية.

ومن القيم التشكيلية الأخرى العلاج اللونى الذى يخطه الفنان، متوخياً فيه أن يثير عندنا الصدمة اللونية الحسية، فيثير بذلك نفسه يقظةً للوعى، وتوفراً للاحساس، فهو يستخدم الأزرق والأخضر فى علاقات خاصة، وهو يضع الأحمر فى مواقع مفاجئة ، وهو يندرج بالبنفسجى الداكن والأزرق بمختلف ظلاله، فى علاقات تجريبية يوفق فيها، فى لوحات مرموقة عديدة وعديدة توفيقاً كبيراً.

من هذه العلاقات التشكيلية نفسها وليس من اضافات، أو اقتحامات خارجية عنها تنقطر لنا

أبعاات الرمز، والدراما الكامنة وراء اللوحة، وهذا بالضبط ما أعنيه عندما أقول أن الرمز عند هذا الفنان قيمة تشكيلية أساسا.

فهو لا يفرض علينا تصورا فكريا، بل هو يتيح لنا التأثر التشكيلي، بما تحمل أعماله من علاقات تشكيلية: الدائرة الناعمة من ناحية والمثلث الجاف الحاد من ناحية أخرى، التدرجات اللينة في اللون، ثم المساحات المفاجئة، الحمراء أو البيضاء الناصعة، بما تحمل من صراع أني كامن وفطري - هذا التناقض التشكيلي نفسه هو الذي يحمل المضمون الدرامي، وليس العكس ان صح، مرة أخرى ان هناك امكانية للتقسيم بين القيمتين التشكيلية والدرامية، وفي ظننا أنه ليس هناك امكان مثل هذا الفصل المعمل بل هناك تنافس وتوازن وتجاوب بين القيمتين.

ومن هنا تأتي القضية الثانية اذ نصاحب تطور صنعة هذا الفنان من اللوحات الصغيرة كثيفة العجائن المزججة بالتشكيلات الصعبة، إلى أسلوبه الحالي، وهو أقرب إلى الجداريات الفسيحة، كأنما يعوضنا عن بهرة الأنفاس وأزدهام الصدر في الدراما الشعرية التي تكن وراء رؤياه، بانفاس الأفق التشكيلي، واتساع مساحة الدراما التشكيلية، سعيًا وراء هذا التوازن، وإقامة لعلاقة الفعل ورد الفعل في التكوين النهائي .

أن الصفاء التشكيلي الذي يعود مرة أخرى إلى أعماله بعد أن كان قد استهل به هذه الأعمال - على نحو فيه كثير من البساطة التي تشارف على البراءة - هذا النقاء الناضج، انن، في أعمال أحمد مرسى، وهذه التكوينات الجريئة المقطرة، وهذه الألوان التي تتسع في مساحات عريضة تكاد تكون من نفمة واحدة، وان كانت فيها التدرجات التي تكون عفوية، هذه كلها تُقرب صناعته الفنية شيئًا ما من التكنيك التجريدي، وتكسبه ثراء جديداً.

وفي ظني أنه يتجه إلى التخلص من تعقيدات التأثيرات السيريالية المركبة، إن له الآن رؤيا تشكيلية خاصة به أصيلة، تجمع بين العناصر التجريدية والرمزية معا، كما تجمع بين الشعرية والتعبيرية معا، دون أن تكون هذه المصطلحات جميعا رافية ولا كافية.

ولكنه، في ظني، لم يخلص تماما من تراثه السيريالي - الشخصي والعام - سواء كان ذلك التراث شعريا أو تشكليا، فما زالت الرؤى ذات الجنوح السيريالي تلوذ به ويعالجها. كأنما هو

الحنين إلى حب قديم.

وفى ظنى أيضاً أن المساحات الواسعة، أو «الحداريات المصورة» كما أسميتها، هي الأداة التى تنفتح فيها موهبته الشاعرية – التشكيلية على أكمل وجه.

أحمد مرسى، فى يقينى، شاعر تشكيلى، هذا صحيح، ولكنه تشكيلى بالدرجة الأولى، وفى إهاب الباحث التشكيلى يكمن الشاعر الذى يبحث عن أسرار الروح.

فى ١٩٦٩ – ياللسنوات، سرعان ماتمّر – كتب الناقد اليونانى – المصرى ديمترى دياكوميدس:

«ان مناحاً غريباً ينتمى الى الحكايات الفانتازية، إلى الادب السادى القبرى المقبض، على السواء، ويتصل بالتعبير عن شحنة «اللينو» الغريزية، وعن الذهنية الحادة المرهقة، معاً، يخلص الينا من هذه اللوحات الكبيرة التى يعرضها أحمد مرسى.

ولاشك أن فى عمل هذا المصور رغبة واضحة فى الايحاء الشعري، وفى تجسيد الأحلام، وهناك فيه ذكريات ملموسة من السيرىالية، وتأثيرات من شالجال وبيكاسو ولكن ذلك كله قد استوعبه الفنان وتمثله تمثلاً تاماً، مما يتأتى عنه تصوير شائق جداً، وجذاب جداً، جاء عن فكر واع وعن جسارة وعناد. أى أنه، بعبارة موجزة، عمل لايشابه أعمال الآخرين».

(البروجريه الفرنسية، القاهرة، ٢٩ مايو ١٩٦٩)

وبعد ذلك بنحو خمسة عشر عاماً يأتى الروائى والناقد والكاتب المعروف المقيم فى لندن شفيق مقار، ليقول:

«لايسمى أحمد مرسى لوحاته. فلايحدد لها هوية منطوقاً بالكلمات أو الأرقام أو حتى أبيات الشعر. باعتبار أن اللوحة قادرة على أن تقص لك بنفسها عن هويتها الحقيقة متى تواصلت معها وتركتها تستدرجك وتغويك فتفتح لك منفذاً إلى العالم الذى جاءت منه قانبتقت فى وعى الفنان. ومرسى على حق فى تحفقه عن تسمية لوحاته. فهى لا تحكى حكاية. ولا تدعى موقفاً فلسفياً. ولا تجتهد فى تقديم أية عروض تسجيلية أو تقارير مصورة عن الطبيعة ومن فيها. ولاتفنى بشيء. ومع

كل ذلك، تظل لوحات قصيدة للغاية – متى أصغيت وتركتها توسوس في سمعك ونظرت بعينين مفتوحتين فتركت ألوانها وخطوطها تتسرب إلى ماتحت عتبة الوعي، لتعارس معك هوايتها المفضلة: الضرب تحت الحزام.

فاللوحة عند مرسى عملية إعادة تركيب للواقع بعد تفكيك أوصاله، وإعطائه ألوانا جديدة تكشف النقاب عما يخفى ذلك الواقع وراءه، لتظهره على حقيقته كما تتراعى لمخيلة الفنان. وحقيقته قاجعة. لذلك يظل اللون الأزرق – لون الحزن عند المصريين – يكل تدرجاته، والبنفسجي، والرمادي، واللون الأسود، مفترشا معظم مساحة اللوحة من ألوان أحمد مرسى الأثير، الأحيما تعلق الأمر بالمرأة.

فالمرأة في لوحات مرسى تتوهج، وهي – بشكل ما – نبع اشتعال داخلي ما يفتح الطريق أمام ألوان كالبريق والاحمر لتقترب عالم اللوحة بما اسماه مرسى في مراثيه لبراه، بريق اللون، وإن كانت ألوان مرسى الزرقاء والرمادية والبنفسجية والسوداء تظل تلغو بعداب مندهش لعذابه ناغم ومغتاط أو قاعد مسلم أمره لربه، فإن انبثاقات اللون العادة التي تُحدثها المرأة بحضورها في لوحاته، أشبه بانبثاقات الموسيقى سييلوس، لا تكف عن القول: أه. هذا عالم فظيع، لكن فيه المرأة، فهي تحاجي الحزن وتدحضه – إلى حين. ريثما ينبثق عذاب رمادي أو أزرق أو بنفسجي جديد.

وإن كانت المرأة عزاء، وملاذا في خضم برودة الحزن المتلوجة التي ينضج بها جسد العالم في لوحات هذا الفنان، فإن الحيوانات – والحياد – بشكل خاص هي التي تسرق من ذلك العالم الوحشي بعضا من سكينه أشبه بالسلام الذي يعقب الصلاة. وقد يكون ذلك السبب في أن أحمد مرسى الذي لا يكتف عن إعادة ترتيب ملامح الوجه البشري وإعادة ابتكار الأشكال للكثير من أعضائه، يستسلم ويبدأ طليبا لما تقويه جياده به من جمال.

(الدستور، لندن ١٨ فبراير ١٩٨٥).

في التقديم الذي صدر به الفنان معرضه، في ١٩٨٧، بنيويورك ما يشير إلى معان قد نتفق

مع صاحب التقديم فيها أو نختلف:

ما يوميء إلى العشاق المائلين ، برضى ، فى السكينة والثبات، تغمرهم المساحات العريضة المسطحة، وكثماً قوة العاطفة تكاد تشلّ البهجة، وكثماً حس التحرر يلفه الصمت.
أو ما يوميء إلى أن الفنان يصور الطائر - رمزاً للحرية، والحصان - رمزاً للخصب - مرة بعد مرة، باعتبارها أجزاء لا تفصل عن المشهد السيكولوجى الداخلى، فلا نرى الطائر أبداً يشق الفضاء ولا نرى الحصان أبداً يعلو فى مناكب الأرض.

أو ما يوميء إلى أن عمل الفنان وإن كان رمزياً فى مضمونه، إلا أنه عمل تصويرى وبصرى، أو ما يوميء إلى أن اللوحات مقسمة إلى نغمات مرهقة التدرج، منخفضة النبرة، رصينة وقائمة فى معظمها، وشسهم أصداء هذه النغمات فى تكوين الاحساس الشامل بالعمق الذى يتحقق حيناً عن طريق تصوير الأجواء الخارجية وحيناً عن طريق أبعاد المنظور المحسوبة. ونجد أن الللال تزيد من هذا الاحساس بالعمق كما أنها تشارك فى سرية الصورة النهائية - وهى صورة مبنية على الجماليات التكيفية التى تكتسى بنبزات تعبيرية عالية لا تريد أصداء صرخة «مونش» بل تذكر بما نجده عند «بيكون» من «العاطفة - فى - السكون».

أو ما يوميء إلى أن شخوص الفنان ماثلة فى السكون دائماً، والتفاعل بينهم ليس جسدياً بل هو تفاعل ينتمى إلى العاطفة. إنهم يجسّدون تناقض الموت فى الحياة، بل الحياة فى الموت. إن رعب الفراغ عند أحمد مرسى يبلغ من طغيانه أننا نرى عازفاً موسيقياً مستوحداً، ساكناً، وقد شابهت ومُسَخِّت أدائه الموسيقية. والشئ الوحيد الذى يخفف من هذا الرعب هو - أحياناً - مساحة حمراء تضيف دفئاً وأملاً إلى بيئة قائمة وحزينة، ينتظر فيها الإنسان والطبيعة، كلا على حدة، مجيء الخلاص النهائى: انتصار الخصب على العجز والعقم.

سوف أخلص إلى بعض القيم التشكيلية فى مجمل عمل هذا الفنان وخاصة فى لوحاته الأخيرة. فمن حيث التكوين: تتسم تكوينات أحمد مرسى بالسعة والانفساح العريض ويقسمة صرخية أو معمارية واضحة - فى الفترة الأخيرة على الأخص، وإن كانت تلك القسمة كامنة بالقوة فى أعماله الأولى - مهما كان من مساحة هذه الأعمال.

وما زالت الوحدات البنائية فى عمله - على اتساعها - هى :
 أولاً وأساساً الدائرة بأشكالها ودرجات اكتمالها أو نقصانها، وظهورها أو تخفيها،
 واستوائها أو انبعاجها، والدائرة مع ذلك عنده دائماً توحى بقدر من النعومة والانسياى، وتوحى ،
 من ثم، بقدر من التصالح مع العالم، والتوافق معه، بدرجات مختلفة، والاتساق فى داخل قانونه
 الأساسى، قانون الدوران والصيرورة المستمرة.
 المثلث وتنويعاته هى الوحدة التالية فى الأهمية، سواء كان مبتوراً أو صحيحاً، سواء كان
 متطاولاً مسحورياً أو مضغوطاً مسطحاً، سواء كان جلياً أو مُضمَراً، وأخيراً سواء كانت خطوطه
 حادة قاطعة أم مخلفة بقدر من الليونة - ولا أقول التهدل - والرخاوة.
 أما اعتماد الخط الأفقى والخط الرأسى فهو اعتماد أساسى فى تكوينات أعمال الفنان. بل يكاد
 يبلغ درجة من الاقتحام والسفور وفرض الذات تدفعك أحياناً للانتباه إلى أن ثم ضرورة حتمية، فى
 رؤية الفنان، لهذه التقسيمات الصريحة القوية، وكأنما يقول لك، دون أن يقول شيئاً بطبيعة الحال -
 إن العالم عنده ليس انسجاماً تاماً وأن التَّجْزُءَ والانقسام فيه هو أيضاً قانون لا مفر منه.
 ومن نافلة القول أن هذا النوع من التقسيم بسيط ولاسفسطة فنية فيه، ولكنه يسهم اسهاماً
 حقيقياً فى إقامة الصيغة الصرحية أو المعمارية فى اللوحة، ويُرسِّخُ بنيتها الداخلية، ويضع - بذلك
 - هيكل رأسى لا تتعرض فيه اللوحة للزعزعة التى تتأتى كثيراً عن اتساع مساحاتها، أى أنه
 ينأى بالتكوين عن خطر الاندياح والتميع الكامن فى انثيال التكوين الفسيح وفى فُرْشته
 المنبسطة. ويُسهم فى التكوين، بشكل أساسى ومتكرر، قيامُ الشخصوس العمودية، كأنها تماثيل
 حية، أو كأنها قامات تبدو دائماً شاهقة وراسخة وراسية الأركان وهى مع ذلك مشدودة متوترة
 ساكنة وماتقة وعلى وشك انفجار مكتوم لا يحدث أبداً. وكثيراً ما تتأتى فى وحدات ثنائية أساسية
 من رجل وامرأة، أو رجل وحسان أو حضور غير مشخص مع أداة موسيقية، وهكذا ، وتساندها
 وحدات ثانوية تتأتى غالباً ثلاثية، وصغيرة، أو بعيدة، ويكتمل التشكيل بوجود وحدة الطير أو
 السمكة أو الحيوان الذى يتخذ سمة أسطورية أو ميثولوجية، فانتازية على كل الأحوال، وعلى
 الرغم من التشويه واختلال المقاييس المألوفة الذى يُلْحَق - عن عمد - بهذه الكائنات الصرحية أو

العمارية الشامخة، فإنَّ فيها مع ذلك قدراً من الجلال يفرض وجودها علينا فرضاً.
والحصان - كما لا يمكن أن يغيب عن الملاحظة - هو الحضور القوي في كثير من التكوينات،
بكتلته الجسيمة أحياناً، ووجوده الرخيم خبيء المعنى في معظم الأحيان، ووجهه الذي يتصل
بملاحم إنسانية غير منفصلة، وكأنه في أحيان كثيرة حصن حصين (وليس مجرد حصان) أي
كانه ملاذ وسور ومؤوى ونجدة، أكثر بكثير من معنى وجود المرأة التي تبدو دائماً مدعاة للقلق
كما أنها ينبوع للبهجة.

فلاشك أن لوجود الحصان معنى رمزياً واكاد أقول معنى ميتافيزيقياً، ينتقى عن هذه القيم التشكيلية:
الجسامة والرسوخ ورصانة الألوان وتعبيريتها، وصياغة الملاحم الإنسانية وما وراء الإنسانية معا،
والصقر الفخور - هل هو حوريس العريق؟ - يمت بصلة وثيقة إلى هذا التصور، وذلك التصوير، بل
هو يأتي أحياناً كأنه كيان شامل يُظلل الكون ويهيمن عليه، كأنه رُخَّ الهى، ويأتى في معظم الأحيان إما
على شكل وحدة مثثة، مركبة المثلثات، أو في تكوين أفقى مسيطر.

يقوم البحر الساجى العريض دلكن الزرقة عادة، بدور أساسى في تكوين اللوحة، بلقنَّته الفسيحة
المترامية، تقسم اللوحة أحياناً وتُلائم بين مقوماتها أحياناً أخرى، تقطعها قطعاً أو تنور في داخل بنيتها
بدائرية ناقصة ومتعرجة أحياناً أخرى، إن حرية هذا الفنان في تكوين لوحاته «الجدارية» تقتزن فيها
البساطة والتركيب، ولا تقف عند حدود الروتين الذي يركن إليه غيره عادة عندما يواتيه النجاح.

يعدّل الفنان ان من أفقية البحر. بلنَّ يجعله دائرياً أو مثثاً - خليج أو بوغاز - مرة، ويأتى يجعل
العلاقة بينه وبين الوحدات الأخرى علاقة حرية وتنوع، فالشخوص أو الحيوانات أو الطيور أو الأسماك
كلها ترتبط بالبحر بعلاقات تشكيلية متنوعة، فلاحرج عند الفنان من أن تسمير القامات البشرية، أو
تطير، على مياه البحر وأن تخوض القامات الحيوانية في غمراته، بل قد يكون ذلك ضرورة فنية، كُنَّ
البحر عنصر جوهري من عناصر الوجود بالنسبة للوحة وبالنسبة للرؤية الشاملة من وراء اللوحة.
أما من حيث التلوين فإنَّ الخصيصة الأولى في أعمال هذا الفنان هي قتامة أو دكنة الألوان،
من ناحية، وقيمة الصدمة فيها، من ناحية أخرى.

فهذه ألوان الحلم الليلي العميق، وألوان الكابوس المطهرة المُصفَّاة، أو ألوان هواجس النفس

الخفية: الأزرق بكل تدرجاته، والرمادي، والأسود، أما الصدمة فتأتى إذ تجد الأحمر القانى، مثلاً، فى قلب الأخضر الخام، على خلفية من البنفسجى القاتم أو ذلك الضرب من الأزرق الداكن أو العتمة المزرقة الكامدة، وهكذا.

إن زرقات ورماديات هذا الفنان جديرة وحدها بدراسة تفصيلية، فهي فى تراوحاتها وتبايناتها وتآلف نغمياتها تدعوك للتأمل الطويل، وكأنما هى أصداء مفصحة وشجية عن أنواع من الشجن متأخية أو متافرة، تثبى فى قلبها بهجات غير متوقعة.

والتدرج اللونى، أو «الموسيقى - التشكيلية»، من الأزرق إلى الرمادى الفاتح أو الداكن أصبح من الملامح الثابتة - المتغيرة باستمرار - فى عمل هذا الفنان.

انظر مثلاً وريدات - أو حُمرات - اللحم الانثوى وما يجرى مجراه من علامات الانوثة فى العالم - السمكة على سبيل المثال - وقرن ذلك بكلمات أو قناتات أو عُبرات الأجسام الذكورية - رجالاً أوجيادا. وعلى طول هذه السلام اللونية تختلف تنغمياتها لن تجد «حلاوة» أو عنوية سكرية، فلن تجد، بالتالى، تهاقتا انفعالياً قط.

وفيما يتعلق بالعلامات أو الشفرات التشكيلية الكثيرة عند هذا الفنان، أو إذا شئت، لك أن تسميها مفردات لغته التشكيلية، فسوف أشير بسرعة أولاً إلى وجوه شخوصه، إذ هى أقرب إلى الأقنعة المبتورة الفائرة عيونها مع ذلك عن حياة عميقة تفيض مأساويةً على نحو ما، وهى على الأغلب مثقلة حتى لتكاد تكون نَمطية فى هندسياتها، ولكنها عارمة الحيوية فى داخل هذه القالبية، إذ تنقبها تلك العيونُ الشاسعة الفسيحة.

فهذه إذن قيمة التشويه الجمالية.

تأخذ من الأساليب التعبيرية وفيها مع ذلك شبهة تجريدية، لعل ذلك يُعزى إلى الفتنة التى يمارسها المسرح على هذا الفنان الذى زاول عمل الميكور المسرحى منذ عقدين من الزمان.

وفى هذا السياق المسرحى سوف تجد أن العبادة، أو الوشاح، تقوم بدور خاص فى لغته التشكيلية، فهي تتيح له منطقة كاملة من المقدرة على الصياغة والتعبير والتصرف فى التشكيل، وهى فى الوقت نفسه تحمل إيحاء خاصاً يمتّ بصلة إلى الصوفية، أو الروحانية، وهى أيضاً قيمة

درامية في توزيع نغم التكوين الموسيقى، وفي حرية هذا التوزيع. على أن الوشاح، والعباءة علامة، أى شفرة على جدلية الخفاء والتجلي، على ثنائية التغطية والتعرية، وفي داخل عالم أحمد مرسى سوف نكتشف باستمرار هذا التفاعل، وذلك الحوار بين الغامض الملتبس الذى يتوارى خلف السر المكنون وبين المكنون العارى الذى يشارف على الغضبية.

ومن مفرداته الأخرى التى كان يؤثر استخدامها ذلك التاج القديم الذى يكلل به رأس الشاعر أو الموسيقى، «الأنا الأخرى»، الذات المسقطة على اللوحة، فكأنه تاج الشوك أو عطية الذهب الاسطورية الممنوحة للذات التى تتصدى للعداء والتضحية بالذات.

وهناك عنده أيضا مفردة القيثارة، العود، الناي، أداة الموسيقى والشعر، صامته خرساء مرة، أو صداحة بالغناء، مرات كثيرة: هذه غواية الشعر القديمة التى أزعج أنها لم تبارح بخيلة هذا الفنان فى أى وقت من الأوقات.

أما العجلة الدائرة الكبيرة، ملقاة على الأرض عرجاء مهملة أو دوارة منطلقة مرة أخرى، فهى من علاماته الأثيرة أيضا، على تجليها الواضح أوحفاتها فى داخل بنية التشكيل، سواء.

وهناك كما نعرف علامات الثعبان، أو القط، أو السيف الفولكلورى الذى يُرْفَع وكأنما هى تحية للفنان الراحل العظيم عبد الهادى الجزار، صديق الفنان وصفيّ القويم الفقيّد.

لست أتفق مع قضية أن طائر هذا الفنان ساكن باستمرار، بما يحمل ذلك من دلالة على نوع من الاستسلام لليأس. ذلك أننا نرى كيف يخلق هذا الطائر وينوم ويُسِفّ ويسمو فى العنان، وكيف يتخذ أحيانا ألوان البهجة والاحتدام .

فى السنوات الأخيرة يتفجر إبداع أحمد مرسى فى لوحات جدارية شاهقة قد تبلغ ارتفاعا فى بعض الأحيان نحو ثلاثة أمتار وعرضها نحو أربعة أمتار، وقد تزيد عن ذلك فى أحيان أخرى، وهى تذكرنى أحيانا بسيمفونيات سييلبوس العاصفة المحتشدة، ترتفع فيها قامات صرحية قد أخذت مداها حتى النهاية – ليس ثم من نهاية – فى أوضاع نحتية ساكنة وليست ستاتيكية إذ تدور بينها بعضها بعضا، وبينها وبيننا حوارات لعلها تقع فى مستويات السر.

هذه القامات، ذكرية وأنثوية على السواء عارية وطهرانية في الوقت نفسه، سامقة المقاييس، تطفو أو ترسو في نوع السكنية الصافية، متناقضة وكوترا بطنية مع خلفيات ملوثة قد تكون سماء رمادية ملبدة بالسحاب المتلاطم، أو قد تكون أمواجاً ضارية إلى زرقاء خضراء مرتبطة خلف جدار أشهب، وقد تكون خلفية مضطربة بلهب مكتوم الاحتدام، محمّر ويرتقالي وغائم، ويتدخل في هذا الحوار متعدد الألوان متعدد النغمات كائنات أحمد مرسى الأثيرة: رأس الحصان المائل بحيوانية عالية الحضور، أو ذلك الصقر حوريس الالهى المعاصر هائل الحجم، أو كأس تطاول السماء شموخاً، أو هرم كاته شراع مركب خرافية الحجم، أو على العكس شراع مركب هرمي يتهدى لجج الغمر، أو أخيراً السمكة - الحوت ذات العين النجلاء الضخمة المستديرة التي لا تغمض أبداً.

هنا أيضاً ما زلنا نشهد التعويذة الشعبية الماثورة في اليد مبسطة الأصابع التي تتوسطها عين مفتوحة، أو الساعة الجدارية القائمة ذات البنول الطويل في صنوقها المستطيل، التي لا ترحى بقياس الوقت بل بالعكس تماماً تشير إلى انتقاء الزمن.

فما من شك في أن شخوص وقامات و«رموز» أحمد مرسى تقوم كلها في «الزمن» لا يمكن أن ننسبها إلى حقبة معينة في التاريخ، ولكن الأهم من انعدام النسبية التاريخية أنها تقع فيما يوشك أن يكون خارج الزمن نفسه.

لقد تخلّت القيم التشكيلية في التكوين هنا عن هندسيّتها الصارمة (تقريباً)، التي كنا نعهد لها من قبل، ما زالت الدائرة أو المثلث أو الخط المستقيم ماثلة وموظفة ولكتها لم تعد سافرة الوجود، تجريدية تقريباً كما كانت في بعض مراحلها السابقة، بل أصبحت مضمرة ومطورة، بل منسية أحياناً.

وهو ما يصدق كذلك على القيم اللونية التي تخلّت تماماً عن صفاء تجريدي تقريباً، لم تعد الزرقة نقيّة تمام النقاء - كما كان يحدث في الماضي ولا الخضرة يانعة، بل أصبح التدرج والتداخل والتموج الداخلي في اللون هو القانون السائد في حرية موسيقية أن صحت العبارة.

من أمثلة هذه الموسيقيّة ما يتبدّى، على سبيل المثال، بوضوح باهر في لوحة ضخمة ليس فيها إلا وجهان: وجه «أنثوي؟» أبيض أشهب مزرق، جانبي «بروفيل» ووجه «ذكوري؟» أصهب فيه تموجات شاحبة أو داكنة مأخوذ مواجهة. إن هذا التفارق التناسق اللوني والتكوين على

خلفية من الدهمة داكنة الزرقة حتى درجات السواد المتدرجة القتامة، لا تقطعها إلا يد مبتورة ولكنها متلاحمة بوجود خلفى محبوب عنا فى غمار طيات الأرضية القائمة المستورة عنا بالسر، ليل لا ينجلي، وإن كانت هذه اليد الشهباء البيضاء تقريبا توحى بأن فى الليل العميق اصباح كامن.

فى هذه اللوحات الضخمة اتساق فى التكوين يؤكد ضخامتها ويلغيها فى الوقت نفسه، لأنه محكوم ومسيطر عليه، فليست الضخامة هنا مما يقلت من انضباط العمل ومن ثم فانها مع وجودها تكاد تنسى، ولا يعود هناك عند الملتقى حس بالتشتت، مع أن شساعة اللوحة، واتساع عالمها، وانفساح أفقها، وهى من المقومات الرئيسية فى العمل، يمكن أن تشتت وعى الملتقى، لكن العكس تماما هو ما يحدث، أى أن ذلك كله يفضى الى نوع من التركيز والتقطير، بل التكثيف. هنا أيضا «أنشودة للكثافة».

* * *

هذا الفنان الذى تربى فى بحرى والقبارى ومحرم بك فى اسكندرية، وعاش وأحب وتزوج فى القاهرة، ويخوض الآن غمار الغربة فى نيويورك، عرف الموانئ، وإن لم يعرف المرافىء بعد. جاب الأحياء البلدية العريقة الحافلة باللون والانفعال واشتغل وشقى فى شوارع العاقولية، وبغداد فى العراق، استلهم تراث الفراعنة والقبط والعرب، واستبصر الفن الحديث، فنان جاد، لأنه، على وجه الدقة لا تفتته عن نفسه الشعارات المغوية، بل يفوس وراء قيم فنه الصعبة. نهض بعمل شاق، وشق طريقا طويلا فى الفن والنقد والشعر. وقع على لقى باهرة بعد البحث المخلص، لقي الجمال العميق الذى بمقدوره، وهو فقط بمقدوره، أن يرهب حساسيتنا أمام آفاق الاشياء، وأبعاد النفس، وصلات القرى والرّجيم ببعضنا بعضا، وأن يجلو بصرنا ويصيرتنا، وأن يزداد به واقعنا وأحلامنا غنى وخصوبة.

أحمد مرسى

- ولد أحمد مرسى فى الأسكندرية ١٩٢٠.

- تخرج من كلية الآداب، جامعة الأسكندرية.

- شاعر ورسام وناقد ومترجم.

- اشتغل بالصحافة وكتب مقالات عديدة فى النقد

التشكيلى والأدب، فى كثير من المجلات والصحف

العربية، وأرسى قواعد وتقاليد النقد التشكيلى فى

العراق عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧.

- أول ننان مصرى يرتاد الديكور المسرحى الذى كان

حكراً على الأجانب، صمم الديكور المسرحى والملابس

لمسرحيات سقوط فرعون - ثورة الموتى - المومس

الفاضلة - جميلة يوحىد للمسرح القومى.

- أهدى بتكليف من دار النشر «لاروس» الفرنسية

دراستين تاريخيتين عن الفن التشكيلى فى مصر والعراق

لنشرها فى مجلة «ألفا» ثم فى «دائرة معارف لاروس».

- يقيم فى نيويورك من عام ١٩٧٤م ويتردد على

القاهرة والأسكندرية كل عام دون انقطاع.

شارك فى المعارض الجماعية التالية:

□ جمعية «الأليانس فرانسيه» الأسكندرية ١٩٥٤

□ بينالى الأسكندرية الأول ١٩٥٤

□ متحف الفنون الجميلة - الأسكندرية ١٩٥٥

□ بينالى الأسكندرية الثانى ١٩٥٦

□ بينالى الأسكندرية الثالث ١٩٥٨

□ معرض الواسطى، بغداد ١٩٧١

- أقام المعارض الفرعية التالية:

□ الأتيليه، القاهرة ١٩٥٨

□ متحف الفنون الجميلة - الأسكندرية ١٩٥٨

□ الأتيليه، القاهرة ١٩٥٩

□ متحف الفنون الجميلة - الأسكندرية ١٩٦٠

□ الأتيليه، القاهرة ١٩٦٩

□ مسرح الد «بالاس»، لندن ١٩٧٠

□ قاعة اخناتون، القاهرة ١٩٧٣

□ المركز الثقافى السوفيتى، الأسكندرية ١٩٧٧

□ جاليرى «آسيفر»، نيويورك ١٩٧٧

سيرة ذاتية C. V.



- صمم ورسم الأغلفة ووضع الرسوم الداخلية للطبعات الأولى من دواوين شعر عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى، مجموعات قصص وروايات إدوار الخراط.

- المحققيات:

- متحف الفن الحديث ، القاهرة
- متحف الفنون الجميلة - الأسكندرية
- البنك الصناعى، الكويت.
- دار الأوبرا، القاهرة.
- مجموعات خاصة فى مصر والعالم العربى وأوروبا وأمريكا.

□ جاليرى «أليف»، واشنطن ١٩٨٥

□ جاليرى «فوريال»، نيسويورك

- شارك فى إصدار المجلة الطليعية «جاليرى ٦٨» التى لعبت دوراً بارزاً فى تطور حركة الحداثة المصرية والعربية.

صدر له:

«أغاني المحارب» قصائد ، الأسكندرية ١٩٤٩.

«إيلوار» مع الشاعر عبد الوهاب البياتي، القاهرة، ١٩٥٩

«أراجون» مع الشاعر عبد الوهاب البياتي، القاهرة ١٩٥٩

«بيكاسو» القاهرة، ١٩٧١

«الشعر الأمريكى الزنجى» بالإنجليزية، نيويورك ١٩٨١

□ كفاى شاعر الأسكندرية، منشورات الخازندار، أعد

فى ١٩٧٠ وطبع فى ١٩٩٠.

صدر من نفوس

- ١ - الفنان سعيد العلوي: قراءة عصمت داو ستاشي، سبتمبر ٩٦.
- ٢ - الفنان السيد القماش: قراءة د. صبحي الشاروني، أكتوبر ٩٦.
- ٣ - الفنان منير كنعان: قراءة حسين بيكار، نوفمبر ٩٦.
- ٤ - الفنان محمود يقشيش: سيرة تشكيلية، ديسمبر ٩٦.
- ٥ - الفنان أحمد مرسى: قراءة أنوار الخراط، يناير ٩٧.

يصدر من نفوس

المفردات التشكيلية: رموز ودلالات

الفنان وهيب نصار

الفنان محمود سعيد

الفنان مأمون

الفنان مصطفى مهدي

الفنان منير الشعراوى

رقم الإيداع ٤٢٠٩ / ٩٧

طبع بالمركز المصري العربي
مونتاج : علاء حامد



المكتبة العامة لقصور الثقافة
تفوكس سلسلة شعرية في الفن التشكيل

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

رئيس التحرير التنفيذي

علي أبو شادي

الشرف العام

عبد الهادي الوشاحي

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

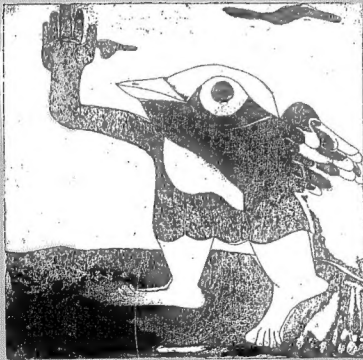
محمد عيد إبراهيم

الكتاب الأمامي: حفر على الزنك، الطائر ١٩٨٣، ١٥ × ١٥ سم

الكتاب الخلفي: حفر على الزنك، طائر ١٩٧٨، ١٥ × ١٥ سم

إشراف فني عصر جهان

استلهم تراث الفراعنة والقبط
والعرب، واستبصر الغن
الحديث، فنان جاد، لأنه، على
وجه الدقة لا تغتنه عن نفسه
الشعارات المغوية، بل يغوص
وراء قيم فنه الصعبة



بهاء واحد

52
kh



0493309